

गाड़ौती बोली और साहित्य

(राजस्थान विश्व-विद्यालय की पीएच. डी. उपाधि के लिये स्वीकृत
एवं

‘हित्य खण्ड’ राजस्थान साहित्य अकादमी द्वारा १०००) की राशि से पुरस्कृत)

लेखक

डा. कन्हैयालाल शर्मा

एम. ए., पीएच. डी., साहित्यरत्न

प्राध्यापक, हिन्दी - विभाग,

राजकीय महाविद्यालय,

कोटा (राजस्थान)

प्रकाशक

साहित्य अकादमी (संगम)

विषय-सूची

प्रावकथन
भूमिका
संकेत-पत्र
मानचित्र

पृष्ठ सं०
क से छ
ज से
अ
भा

बोली-खण्ड

प्रवेशक : 'हाड़ा' शब्द की व्युत्पत्ति, 'हाड़ीती' शब्द की भाषा-वैज्ञानिक व्युत्पत्ति, हाड़ीती-प्रदेश का नामकरण, 'हाड़ीती' शब्द का बोली रूप में प्रयोग, हाड़ीती भाषी जनसंख्या, हाड़ीती-क्षेत्र, हाड़ीती की सीमाएँ, हाड़ीती बोली का वर्गीकरण ।

१ से १२

हाड़ीती ध्वनियाँ : हाड़ीती स्वर, धनुनासिक स्वर, स्वर-संयोग, व्यंजन-स्पर्श, स्पर्श-संघर्ष, धनुनासिक, पादिक, छुंठित, उरिधस्त, संघर्ष, घट्ट-स्वर, व्यंजन-संयोग ।

१३ से ३१

ध्वनि-लिपि और लिपि—

३४ से ३८

रूप-तत्त्व—

(क) हाड़ीती पूर्वसर्ग

३६ से ४०

(ख) हाड़ीती प्रत्यय—कृदन्त प्रत्यय, तद्धित प्रत्यय

४१ से ४८

(ग) संज्ञा-स्वरित संज्ञा एवं व्यंजनान्त संज्ञा

४६ से ५०

(घ) लिंग

५० से ५५

(ङ) वचन

५६ से ५७

(च) कारक—प्रबिकृत कारक, विकृत कारक, कारक-प्रत्यय

५८ से ६३

(छ) परसर्ग

६३ से ६६

(ज) सर्वनाम-पर्यनाम के प्रकार—पुल्लवाचक, निरवयवाचक, अनिरवयवाचक, सम्बन्धवाचक, निरय सम्बन्धी, निजवाचक, आदरपूर्वक, सर्वनामजात विशेषण

६६ से ७२

(झ) विशेषण—विशेषण-भेद—पुल्लवाचक विशेषण—सप्रत्यय व अप्रत्यय, तुलनावस्था, प्रतिपादावस्था, सख्या वाचक विशेषण, समवायक संख्या, अपूर्ण संख्या, ऋणात्मक संख्या वाचक, समूह वाची संख्याएँ, निविधत्त सकयावाचक विशेषण, अनिविधत्त संख्यावाचक विशेषण, पुल्लार्थक संख्याएँ

७३ से ७६

विषय-सूची

पृष्ठ सं०
क से छ
ज से
झ
षा

प्राक्कथन
भूमिका
संकेत-पत्र
मानचित्र

बोली-खण्ड

प्रवेशक : 'हाड़ा' शब्द की व्युत्पत्ति, 'हाड़ीतो' शब्द की भाषा-वैज्ञानिक व्युत्पत्ति, हाड़ीतो-प्रदेश का नामकरण, 'हाड़ीतो' शब्द का बोली रूप में प्रयोग, हाड़ीतो भाषी जनसंख्या, हाड़ीतो-क्षेत्र, हाड़ीतो की सीमाएँ, हाड़ीतो बोली का वर्गीकरण ।

१ से १२

हाड़ीतो ध्वनियाँ : हाड़ीतो स्वर, अनुनासिक स्वर, स्वर-संयोग, व्यंजन-स्पर्श, स्पर्श-संघर्ष, अनुनासिक, पार्श्वक, सुष्ठि, उरिष्णु, संघर्ष, मर्द्धस्वर, व्यंजन-संयोग ।

१३ से १३

ध्वनि-लिपि और लिपि—

३४ से ३८

रूप-तत्त्व—

- | | |
|---|----------|
| (क) हाड़ीतो पूर्वसर्ग | ३६ से ४० |
| (ख) हाड़ीतो प्रत्यय—कृदन्त प्रत्यय, तद्धित प्रत्यय | ४१ से ४८ |
| (ग) संज्ञा-स्वरांत संज्ञा एवं व्यंजनान्त संज्ञा | ४६ से ५० |
| (घ) लिंग | ५० से ५५ |
| (ङ) वचन | ५६ से ५७ |
| (च) कारक—प्रविकृत कारक, विकृत कारक, कारक-प्रत्यय | ५८ से ६३ |
| (छ) परस्पर | ६३ से ६६ |
| (झ) सर्वनाम-पर्यन्त के प्रकार—गुणवाचक, निरवयवाचक, अनिरवयव वाचक, सम्बन्ध वाचक, नित्य सम्बन्धो, निजवाचक, आदरगुणक, सर्वनामजात विशेषण | ६६ से ७२ |

- (झ) विशेषण—विशेषण-भेद—गुणवाचक विशेषण—सप्रत्यय व अप्रत्यय, तुलनावस्था, प्रतिपादावस्था, संख्या वाचक विशेषण, क्रमवाचक संख्या, अपूर्ण संख्या, ऋणात्मक संख्या वाचक, समूह वाची संख्याएँ, निश्चित संख्यावाचक विशेषण, अनिश्चित संख्यावाचक विशेषण, गुणात्मक संख्याएँ

७३ से ७६

क हाथीनी बाण्ड मे शरद-स्वारन, मायागु बाण्ड, निदेशाचक बाण्ड, प्रानदाचक बाण्ड, मिथ बाण्ड, मंगुल बाण्ड

(ख) घन्चय—बर्ग घोर क्रिया का घन्चय, बर्ग घोर क्रिया का घन्चय, विजयगु का घाति विशेष मे घन्चय, मन्त्रय कारक-परमर्ष तथा मन्त्र का घन्चय, सर्वनाम घोर संज्ञा का घन्चय, मन्त्रय बाण्ड सर्वनाम का संज्ञा मे घन्चय १०० मे ११०

साहित्य—राण्ड

हाथीनी लोक साहित्य—हाथीनी लोक साहित्य मे लारम्भ, लोक साहित्य के प्रकार—लोकगीत, लोकगाथा, लोकनाट्य, लोककथा, लोककवि, पहेली

१ से ६

हाथीनी लोकगीत—

७ से १८२

बिधाई के गीत—सगाई के गीत, उरीश के गीत, बन्धक के गीत, बना, नाही, बीरा, सेनो के गीत, सामो, बासण के गीत, मंडन के गीत, घोड़ी, मेबरा, रगबानी के गीत, टोहरमल, कामण, केरों के गीत, बदा के गीत, सतीदगा के गीत, गाल ।

७ से २५

पुत्र जन्म के गीत—साधा, जाग के गीत, जलवा

२६ से ३०

हालरा (जोरियां)

३१ से ३३

दाम्पत्य जीवन के गीत—दाम्पत्य जीवन की पृष्ठभूमि, दाम्पत्य-जीवन का आधार-प्रेम, संयोग-वश, वियोग-वश, स्वकीया-भाव की प्रतिष्ठा, दाम्पत्य-जीवन के पुन, दाम्पत्य-जीवन के विरहृत रूप ।

३३ से ४२

जनेऊ के गीत

४२ से ४८

स्याहार-प्रतोत्सवों के गीत—गणगीत व तीर के गीत, होनी के गीत, होंड, गीत के गीत ।

४४ से ५५

भक्ति त्रिपयक गीत—गणेशजी के गीत, कुल-देवता के गीत—सती, षाड़ो, स्थानीय-देवता के गीत, तीर्थ-देवता के गीत. भजन । ५८ से ७०

बालिकाओं के गीत ७१ से ७४

लोकगीतों की प्रगतिशीलता ७४ से ७६

लोकगीतों में काव्यतत्त्व—शृंगार रस, शांत तथा भक्ति रस, हास्य रस प्रदुष्ट रस, घलंकार, भाषा, संघीत ७७ से ८८

हाड़ीती लोकगाथा— ८६ से १२८

सामान्य प्रवृत्तियाँ ८६ से ६०

तेजाजी—कथानक, ऐतिहासिकता, वस्तुतत्त्व, चरित्र-चित्रण—तेजाजी, मोहल्ल, माना पूजारी, आमी व मां, घोड़ी, परिवार-समाज-चित्रण, अन्य काव्यगत विशेषताएँ ६१ से १०५

बगडावतों की हीड—कथानक, वस्तुतत्त्व, चरित्र-चित्रण—नेवाजी तथा भोजाजी, रैण का रावजी, देवनाचणु, छोछू भाट, जेमती, अन्य विशेषताएँ १०५ से ११२

पृथ्वीराज की लड़ाई—कथानक, चरित्र-चित्रण—पृथ्वीराज, चंदा, घाटी के रावजी, खीचणुमां, अन्य काव्यगत विशेषताएँ ११२ से १२१

रामनस्याण या रामरसायण—अपूर्ण सामग्री, 'मानस' से तुलना १२२ से १२४

हीरामनजी—कथानक तथा चरित्र-चित्रण १२५ से १२७

रुकमणीजी की व्याथलो १२७ से १२६

हाड़ीती लोककथा—लोककथा का क्षेत्र तथा प्रकार, आरम्भ, चरित्र और श्रोता, पात्र व वस्तु, कहानी का मेकअप, प्रतीकिक तत्त्व, उद्देश्य, कथनशैली, शैली के प्रकार, धार्मिक तथा व्रत-सम्बन्धी कहानियाँ, उपदेशात्मक कहानियाँ, पारिवारिक और सामाजिक कहानियाँ, पशु-पक्षी जगत की कहानियाँ, हास्यरस की कहानियाँ, साहस और प्रेम की कहानियाँ, तिलस्वी कहानियाँ, ठगों की कहानियाँ, विविध १३० से १५१

हाड़ीती लोकनाट्य १५२ से २३५

लोकनाट्यो का महत्व—हाड़ीती नाटक के प्रकार—खेल, लीला, लेखक, उस्ताद-परम्परा, कथावस्तु, पात्र व चरित्र-चित्रण, देशकाल, कथोपकथन, तान, तानधूमकी, संगीत, छंद, अभिनय, वेश-भूषा आदि, अभिनयकाल, मांच, प्रभादा, गणेश-स्मरण, रस । १५२ से १७१

- ढोला-मरवण—कथानक, वस्तुतत्त्व, चरित्र-चित्रण—ढोला-मरवण, रेखा
मादि, रस १७१ से १७७
- रंज्या-हीर—कथानक, वस्तुतत्त्व, प्रतीकात्मकता, चरित्र-चित्रण—रंज्या व हीर,
रस, कवित्व १७८ से १८८
- फूलादे—कथानक, वस्तुतत्त्व, चरित्र-चित्रण—बेसरीसिंह, फूलादे मादि, रस ।
१८६ से १९३
- खेंबरो—कथानक, वस्तुतत्त्व, चरित्र-चित्रण—खेंबरो, मावलदे, बाला मादि, रस
१९४ से १९८
- रामलीला—'मानस' तथा 'सीता' की तुलना, सीता की मौलिकता
१९८ से २०१
- गोपी-चन्द्र लीला—कथानक, ऐतिहासिकता, वस्तुतत्त्व, चरित्र-चित्रण गोपीचन्द,
ममणिवती, पाठमदे, रस २०१ से २१०
- मोरघज-लीला—कथानक, आधार, वस्तुतत्त्व, चरित्र-चित्रण—मोरघज,
पदमावती मादि, रस २१० से २१६
- कैलाद-लीला—कथानक, आधार, वस्तुतत्त्व, चरित्र-चित्रण—कैलाद, हुरणा-
कुस, रस २१६ से २२५
- रुक्मणी-भंगल—कथानक, आधार, वस्तुतत्त्व, चरित्र-चित्रण—रुक्मणी
कृष्ण मादि, रस २२५ से २३५
- हाड़ीती कहावतें—हाड़ीती कहावतों का वर्गीकरण—कृषि-सम्बन्धी कहावतें,
समाज सम्बन्धी कहावतें, जातिसम्बन्धी कहावतें, नारी सम्बन्धी कहावतें, धर्म और
नीति-सम्बन्धी कहावतें, श्रेय-मार्ग-सम्बन्धी कहावतें, प्रेय-मार्ग-सम्बन्धी कहावतें,
विविध, हाड़ीती कहावतों का रचना-विधान । २३६ से २६२
- हाड़ीती पहेलियाँ—पहेली का स्वरूप व महत्त्व, हाड़ीती पहेलियों का वर्गी-
करण, प्रवृत्ति-विषयक वस्तुएं, कृषि-विषयक वस्तुएं, कुपोतर-व्यवसाय विषयक
वस्तुएं, गृहस्थी-विषयक वस्तुएं, साम्य वस्तुएं, वस्त्राभूषण, पहेलियों का एक अन्य
वर्गीकरण, पहेली पूछने का व्यवहार व पात्र, पहेलियों का रचना-विधान, बालपहेलियाँ ।
२६३ से २७३
- सिद्दाबलोकन २७४ से २७६
- महायज्ञ ग्रन्थ मूची २७७ से २७८

संकेत पत्र

“ = हाइती सन्दो मे “मे” की मात्रा तथा हिन्दी में “ऐ” की मात्रा ।

’ = कंठनालीय स्पृष्ट ध्वनि

✓ = धातु-चिन्ह

- = पदों के बीच समास-चिन्ह और एकपद के साथ प्रत्यय, उपसर्ग आदि की पुष्क दिखाने के लिए चिन्ह ।

> = उत्पन्न करता या बनाता है ।

< = उत्पन्न हुआ या बना है ।

प्र० पु० = प्रथम पुरुष

उ० पु० = उत्तम पुरुष

उदा० = उदाहरण

एक० = एकवचन

प्रि० लि० स० = प्रियर्त्तन लिम्बिस्टिक सर्वे प्रॉफ इण्डिया ।

ति०, हि० भा० उ० वि० = तिवारी, हिन्दी भाषा का उद्गम और विकास ।

पु० = पुलिग

फा० = फारसी

बहु व० = बहुवचन

म० पु० = मध्य पुरुष

रा० च० भा० = रामचरित मानस

सं० = संस्कृत

स्त्री० = स्त्रीलिङ्ग

हा० = हाइतीनी



प्रावकणन

प्रस्तुत पुस्तक-लेखक हाड़ीती प्रदेय का निवासी है। हाड़ीती और उनके लोक के सम्बन्ध में लेखक के अध्ययन कायम है ही जो विज्ञाना संकलित हो उठी थी। विज्ञान में इनके लेखों के अन्त में सम्मिलित होटी रही और एक ऐसा समय आया जब विद्वानों ने अपनी सम्मति प्रदान कर ली। प्रस्तुत पुस्तक के विज्ञानों में प्रवेश करने के बाद यह विषय सामान्य-विश्वविद्यालय की पी. एच. डी. उपाधि प्रदान किया कर दिया गया जिसे उपर्युक्त स्वीकृत कर दिया गया।

प्रस्तुत विषय मुझने में बहुत छोटा प्रतीत होता था, किन्तु अध्ययन के माध्यम से इस क्षेत्र में विज्ञान की गहरी समझ और समझी सम्मिलित करने के परभाव यह प्रतीत होने लगा कि विषय का 'पूर्वाह' या 'उपार्ज' ही पी. एच. डी. उपाधि के लिए पर्याप्त था, इसके पीछे बड़ा कुछ सोच बन गई। जो सामग्री देने सम्मिलित की उसको न तो छोड़ने बनता था, क्योंकि उसने मोह हो गया था और न उसकी पहचान करने ही बनता था, क्योंकि उसने सोच-प्रबंध की महाराष्ट्र में प्रधिकार में बाहर जा रही थी। प्रस्तुत विषय जैसा था वैसा ही रस कर सम्मिलित-विकलन की रीति में जान लिया, रचना और कुछ छोड़ा।

प्रस्तुत प्रबंध के 'बोली-संघ' में हाड़ीती बोली के बोलीपाल के लक्ष्य-कार की ही अध्ययन का विषय बनाया है, क्योंकि सामुदायिक भारतीय भाषाओं पर पाठ्यपत्र तथा भारतीय विज्ञानों द्वारा ऐतिहासिक भाषा-विज्ञान की दृष्टि से सम्मिलित नाम ही चुना है इसलिए विद्वानों के भय से इस सोच-प्रबंध में सर्वनामक भाषा-विज्ञान की दृष्टि में ही हाड़ीती बोली अध्ययन का विषय बनी है।

'साहित्य संघ' में केवल लोक-साहित्य पर ध्यान रखा गया है और विशेषतः उन लोक-साहित्य पर ही ध्यान केन्द्रित किया गया है जो इस समय लोक में प्रचलित है। इस प्रसंग में कुछ ऐसे लोकनाट्यों पर भी विचार हुआ है जो लिखित रूप में मिलते हैं किन्तु वास्तव में यह है लोक-त्रिहृत् पर ही बाध। प्रस्तुत प्रबंध के विषय— हाड़ीती बोली और साहित्य को नामकरण करते समय हाड़ीती की बोली समझा देने में ध्यान में रखा था कि किसी लिखित साहित्य के अभाव में इसे विनाया या प्रकार कहा जावे।

इस विषय का क्षेत्र प्रचलित हाड़ीती बोली और लोक-साहित्य की। लोक-साहित्य नाम न देकर केवल साहित्य नाम इसलिए दिया

गया है कि हाइती में लिखित साहित्य-बोली कोई चीज नहीं मिलती और हम सम्भव में जो बोली बहुत उपलब्ध लिखित रूप में हुई भी है तो उसका ऐतिहासिक मूल्य उतना नहीं है जितना प्रथमप्रारम्भिक ग्रन्थ है ।

इस शोध-प्रबंध का विषय तो गया है ही प्रतिपादन बोली भी मौनिक है । प्रबंध का प्रारम्भ अध्याय कुछ न कुछ मौनिक उद्भावनाओं को लेकर बना है । यद्यपि अनुकूलि के महत्व की उल्लेख भी नहीं की गई है किन्तु विषय-विस्तार के समय से प्रति-पादन में परिचयपरमकता हो ज्ञान में रही गई है । फिर भी जो समय और उप-विषय रंगीरता की अपेक्षा रखने से उनका उसने संबंध नहीं रखा गया है । अनुकूल रंगीरता और परिचयपरमकता का सामंजस्य करके यही मोक्षार्थ का निर्वाह किया गया है ।

'हाइती बोली और साहित्य' पर इनके विस्तार से विचार यह पहली बार किया जा रहा है । 'हाइती बोली' पर तनिक विस्तार से विचार तो डा० प्रियर्सन ने 'भारतीय भाषा सर्वेक्षण' में किया है, पर वह भी दो पृष्ठों में (पृष्ठ २०३ व २०४ में) समाप्त हो गया । इसी पर प्राथमिक विचार विभिन्न पुस्तकों में मिलता है, जिनके विस्तार की पृष्ठों में न आका जाकर संक्षेपों से आंकना ही अधिक संगत होगा । डा० डब्ल्यू० एस० एलन ने 'हाइती-बोली' का विस्तृत अध्ययन किया था जो 'एस्पिरान्त इन हाइती बोलीनल' लेख में प्रकट हुआ और एक अन्य लेख 'सम फोनीलोजिकल कंस्ट्रक्शंस इन हाइती बोलीनल' में राजस्थानी ध्वनियों पर विचार किया जिसमें अधि-कांशतः हाइती ध्वनियों पर ही विचार हुआ है । साहित्य पर तो विचार लगभग हुआ ही नहीं । दो-एक पत्र-पत्रिकाओं में यदा-वदा २-४ लेख हाइती-बोलियों पर मिले गये हैं ।

इस शोध-प्रबंध के प्रारंभ में एक हाइती मानचित्र दिया गया है जिसमें डा० प्रियर्सन द्वारा दिये गये मानचित्र से तनिक हेर-फेर किया गया है । इस हेर-फेर का आधार सन् १९५१ की जनगणना में प्रकाशित आंकड़े तथा स्वयं लेखक के घूम कर सीमा-निर्धारण करने के प्रयास रहे हैं । मानचित्र में उत्तरी तथा दक्षिणी हाइती क्षेत्रों को दिखाने का प्रयास भी सर्वथा मौलिक तथा प्रथम है ।

समस्त ग्रन्थ के दो खंड हैं—हाइती बोली खंड और हाइती साहित्य-खंड । प्रथम खंड का प्रथम अध्याय 'प्रवेशक' है इस अध्याय में 'हाइती' शब्द के मूल 'हाइ' शब्द पर ऐतिहासिक और भाषा वैज्ञानिक विचार हुआ है । उत्पत्तानु यह निर्णय करने का प्रयास किया गया है कि हाइती शब्द कैसे बना और इसका बोली रूप से प्रचलन कब से प्रारंभ हुआ । सन् १९५१ की जन-गणना से हाइती भाषी जनसंख्या को देखकर हाइती का सीमा निर्धारण भी हुआ है । डा० प्रियर्सन ने हाइती

■ प्रतर्गत 'सीपरी' को माना है, पर यहां उसे हाड़ीती से भिन्न बोली प्रमाणित करने का प्रयास किया गया है ।

द्वितीय अध्याय 'हाड़ीती ध्वनियां' है । इस अध्याय में हाड़ीती ध्वनियों पर ध्वनि-विज्ञान की दृष्टि से विचार हुआ है जिसमें हाड़ीती के स्वर तथा व्यंजन के उच्चारण विचारणीय बने हैं । हाड़ीती में मिलने वाले स्वर-संयोग तथा व्यंजन-संयोग भी इसी अध्याय में दिये गये हैं । अंत में व्यंजन-संयोग तालिका दी है ।

तीसरा अध्याय, ध्वनि-लिपि और लिपि पर लिखा गया है । ध्वनिशिक्षा में हाड़ीती के 'कवका' पर विचार हुआ है । हाड़ीती 'कवका' संगीत और चित्रकलाओं का समन्वित रूप है । उदाहरण रूप में, जब हाड़ीती-भाषी 'ततो सम्बोली तांबो' कहता है, तो इसे गायकर तो कहता ही है, पर सम्बार्थबोध के साथ इसमें विच भी बनता है कि 'त' की प्राकृति सम्बोली के ताम्बूल के समान है । लिपि पर विचार करते समय यह बताया है कि वह 'मोड़ी' से विकसित है और उस पर गुजराती लिपि का भी प्रभाव है जो कुछ जगहों में देखा जा सकता है । हाड़ीती में 'सीपो' मिलता है, जो ध्वनिवर्गीकरण का पर्याय है । इसका साधारण 'कार्तव्य रूपमाना' रहा है । सीपा और कार्तव्यमूर्तों के समानान्तर उद्गरण देकर यह स्पष्ट किया गया है कि साध के भक्त्यधिक प्रयोग से उसमें कितना ध्वनि-परिवर्तन होता है ।

चौथा अध्याय हाड़ीती रूप-रचना का है । इसमें प्रयत्न रहा है कि हाड़ीती बोली की कोई महत्वपूर्ण विशेषता अनुसिलित न रह जाये । हाड़ीती पूर्वसर्ग और प्रत्यय क्रमशः 'क' और 'ख' भागों में है । प्रत्यय भाग के वृद्धन्तों और तद्धितों का वर्गीकरण मौलिक है । 'ग' भाग संज्ञा का 'घ' भिग का तथा 'ङ' वचन का है । हाड़ीती की लैंगिक प्रक्रिया हिन्दी के समान जटिल है, पर रूप की दृष्टि से उसकी अपनी विशेषता है, जिस पर प्रकाश डाला गया है । हाड़ीती के दो वचनों का प्रयोग विविध दम्बों के साथ किस प्रकार होता है, यह 'वचन' भाग का प्रतिपाद्य विषय है । 'घ' व 'ङ' भाग 'कारक' तथा 'परसर्ग' के हैं । हाड़ीती कारक-रचना में 'ने' परसर्ग की व्याप्ति रोचक विषय है जिस पर इस अध्याय में विचार हुआ है । 'ज' भाग सर्वनाम का है । हाड़ीती सर्वनाम का वर्गीकरण तथा उनकी रूप-रचना पर इस अध्याय में विचार हुआ है । 'झ' अध्याय में हाड़ीती विशेषणों तथा विशेष्यो का ध्वनि साम्य अध्याय रोचकता लिए हुए है । 'ञ' भाग हाड़ीती 'क्रियापद' का है । तिङ् तथा साधित धातुओं का वर्गीकरण डा० चटर्जी से लेकर हाड़ीती धातुओं को इन वर्गों में रखा है । इसी अध्याय में धर्मक-सकर्मक क्रिया व धर्म-कर्म वाच्यों पर विचार हुआ है । हाड़ीती की 'नामधानु' तथा धनुकरणात्मक धातु के अध्याय रोचक है । हाड़ीती काल-रचना में वर्तमान तथा भूत वृद्धन्तों तथा सहायक क्रिया

‘री’ का महाबलपूर्व स्थान है, जिस पर विचार ने विचार दिया है । ‘ट’ का ‘अन्वय’ का है जिसमें वर्गीकृत अन्वयों को दिया गया है ।

पाँचवाँ अध्याय हाड़ीती काय-रचना पर है । इनमें हाड़ीती के कायों में शरीर-रचना तथा अन्य विचारणीय विषय है । ‘शरीर-रचना’ में हाड़ीती से पाये जाने वाले सभी प्रकार के काय इन दृष्टि में विचार के विषय बने हैं । ‘अन्वय’ में कर्त्ता-क्रिया अन्वय, कर्म-क्रिया-अन्वय, विशेषण-विशेष्य अन्वय, सम्बन्ध-कारक परस्पर तथा शेष अन्वय आदि पर विचार दिया है, जो भौतिक है ।

‘हाड़ीती बोनी और साहित्य’ का द्वितीय संक ‘साहित्य-संक’ है । हाड़ीती साहित्य लिखित साहित्य न होकर लोगों की जिह्वा पर बैठा साहित्य है—भौक साहित्य है । अतः उसका संग्रह करना पड़ा है । संग्रह-कार्य में सबसे अधिक बाधक स्थितियों की संकोचनीय प्रवृत्ति बनी है । अतः किसी स्त्री के किसी गीत को गुनकर निजना अत्यन्त कठिन प्रतीत हुआ । लोक-गाथाओं के संग्रह में लोगों के अंध-विश्वास अत्यधिक बाधक हुए । ‘तेजाजी’ को गुनकर इन पंक्तिओं के लेखक को किधियन् पारिषद-मिठाई से सर्वत्रिण का पूजन करना पड़ा । ब्राह्मण होने के नाते ‘हीरामनजी’ को प्राप्त करने में भी मुझे विशेष कठिनाई आई, क्योंकि वक्ताओं या गाथकों का ऐसा विश्वास है कि हीरामनजी पर ब्राह्मण की ‘छोत’ पड़ती है । लोकनाट्यों के संग्रह में मुझे जिन कठिनाइयों का सामना करना पड़ा होगा, उनका अनुमान इन तथ्यों से नव जावेगा । प्रता के एक सेठ ने अपनी पत्नी को साजीवन इसलिए छोड़ दिया कि उसने अपने भाई को किसी नाटक की बोली की प्रतिलिपि सेठ की अनुपरिचित में कर लेने दी थी । दूसरे, एक ब्राह्मण ने जब सहज उबार प्रवृत्ति के फलस्वरूप ‘रामलीला’ नाटक की प्रतिलिपि एक अन्य व्यक्ति को कर लेने दी तो लोक में एक घुणा-सूचक छंद ही प्रचलित हो गया—

गुरु साँवों छे मांगीनास ।

दाल बाट्यो में बोयो ब्यास ।

लोकोक्तियों के संग्रह में तो वैतिल-डावरी ने समय समय पर योग दिया, पर पहेलियों के संग्रह में स्थितियों की संकोचमयी प्रवृत्ति का फल मुझे भोगना पड़ा । लोक-कथाओं के सफुट में से तो कुछ ही को गुनकर बटोरने का साहस और समय मेरे पास था ।

प्रथम अध्याय में लोक साहित्य को परिभाषित करके उसकी विशेषताओं पर प्रकाश डाला गया है । इसी अध्याय में उसके विभिन्न प्रकारों को भी समझाया गया है ।

दूसरा अध्याय ‘लोकगीत’ का है । हाड़ीती में अनेक प्रकार के लोकगीत मिलते हैं । त्रिहाह के गीतों में सवाई, बन्नाक, बना, लाड़ी, बीरा, साँजी, बासण, छोड़ी,

सेवरो, कामण, गाळ आदि प्रमुख हैं। जनेऊ के गीत औपचारिक अधिक हैं, पर पुन-जन्म के गीतों में औपचारिकताओं के साथ वस्तुस्थिति का भावात्मक चित्रण भी मिलता है। साध, जळवा, टोपी, सांठो आदि इसके प्रमुख गीत हैं। 'हालरा' या लोरियां का मनोवैज्ञानिक आधार है। बालिकाओं के गीतों की सरल तथा निश्छल लघु छंदगत अभिव्यक्ति अत्यन्त मार्मिक है। दाम्पत्य जीवन के गीतों से दिखलाया गया है कि वे यहाँ के दाम्पत्य जीवन के वास्तविक चित्र हैं। अतः परकीया की अपेक्षा स्वकीया भाव की प्रतिष्ठा इन गीतों में है। भक्ति-विषयक गीतों में विभिन्न कुल-देवता, ग्राम-देवता, तीर्थ-देवता के गीत मिलते हैं। हाड़ीती के सती-साड़ी के गीत अत्यन्त महत्वपूर्ण, काव्यमय और प्राचीन हैं। 'हाड़ीती' गीतों की 'प्रगतिशीलता' में यह दिखाया गया है कि वे परंपरागत रुढ़िग्रस्त नहीं है, अपितु युग-भावना के साथ चलने वाले हैं। गीतों में काव्य-तरंग पर विचार रस, मलंकार, मापा तथा संगीत के आधार पर हुमा है। 'संगीत' के अंतर्गत कुछ गीतों को स्वर-लिपि दी गई है जिससे पाठक हाड़ीती गीतों के संगीत-सौंदर्य की समझ सकें।

तीसरा अध्याय 'लोकगाथा' का है। लोक गाथाओं की दो भागों में बांटा गया है—विशाल आकारी व लघु आकारी। विशाल आकारी गाथाएँ तेजाजी, परवीराज की लड़ाई और बगड़ावतों की हीर हैं और लघुआकारी हीरामन जी और रकमणीजी की व्यावली है। 'तेजाजी' पर विचार करते समय यह दिखाया गया है कि यह प्रतिष्ठित जनता का 'आनस' है, 'परवीराज की लड़ाई' का स्थान इस क्षेत्र में 'माल्हा-रुंड' के समान है, जितमें युद्धों का सरत वर्णन मिलता है। 'बगड़ावतों की हीर' में प्रतीक कथाओं का अमरसर है। सभी गाथाओं को वस्तु, नेता और रस के आधार पर देखा गया है। लघुआकारी गाथाएँ सरत और कोबल प्रसंगों पर आधारित हैं। समस्त अध्याय में गाथाओं का साहित्यिक मूल्यांकन करने का प्रयास किया गया है।

चौथा अध्याय 'लोककथा' का है जिसमें इन्हें वर्गीकृत किया है। मार्मिक व अतः सम्बन्धी कहानियाँ, उपदेशात्मक कहानियाँ, पारिवारिक-सामाजिक कहानियाँ, हास्यात्मक कहानियाँ आदि हाड़ीती में मिलती हैं। हाड़ीती लोकगाथाओं के वक्ता और श्रोता पर विचार करने के उपरान्त कहानियों की विविध कथन-पैलियों पर भी विचार हुमा है। हाड़ीती कथाओं का धारम भी अनेक प्रकारों से होता है और अंत भी अनेक प्रकार का मिलता है।

पाँचवाँ अध्याय 'लोकनाट्य' विषयक है। हाड़ीती में दो प्रकार के लोक नाटक हैं—लेल तथा लीला। लेलों में रंज्याहीर, बोनामखण, फूलादे, खैरा आते हैं और लीला में रामलीला, गोपीचन्द लीला, मोरधन्वीला, फेलाद लीला और रकमणी मंगम आते हैं। इनमें से अनेक नाटकों के आधार को खोजा गया है। 'मोरधन्वी

सीला, का आधार 'जैमिनीयाश्चमेघपर्व' है— 'फैलाइ सीला' का 'भागवत', 'रामसीला' का 'रामचरित्र मानस' आदि । इनमें प्रत्येक के वस्तुतः, चरित्र-विनय और रस पर भी विचार कर साहित्यिक मूल्यांकन किया गया है । अध्याय के धारम में ही कुछ ऐसी सामान्य बातों को समझाया गया है जिनके बिना हाड़ीती नाटकों को नहीं समझा जा सकता । तानधूमकी, उसताद-परम्परा, बलाहा, सख, गणेशजी-समरबो आदि ऐसे पारिभाषिक शब्द हैं । वस्तु, चरित्र, देशकाल व कथोपकथनगत-सामान्य विशेषताओं पर भी प्रकाश डाला गया है ।

छठे अध्याय में 'हाड़ीती कहावतों' पर विचार हुआ है । हाड़ीती कहावतें कई प्रकार की हैं । कृपिसम्बन्धी, समाज-विन-सम्बन्धी, जाति-सम्बन्धी, नारी-सम्बन्धी, धर्म और नीति-सम्बन्धी, ऐतिहासिक, शिक्षा और ज्ञान-सम्बन्धी, मनोवैज्ञानिक और विविध-इनमें से प्रत्येक प्रकार पर विचार हुआ है । इनकी रचना-विधान-गत विशेषताओं को भी इसी अध्याय में दिखाया गया है ।

सातवां अध्याय पहेलियों का है । हाड़ीती में पहेली के लिए 'पयाळी' और 'फारसी' दो शब्द प्रचलित हैं । हाड़ीती 'पयाळी' 'संस्कृत' पहेली और हाड़ीती 'फारसी' का 'फारसी' के ही विकसित रूप हैं । हाड़ीती पहेलियाँ प्रकृति-विषयक, कृपि-विषयक, इपीतर-व्यवसाय सम्बन्धी, गृहस्थी-विषयक आदि हैं । ये बाल, युवक और स्त्री समाज में प्रचलित हैं । इन पहेलियों के रचना-विधान को भली प्रणाली समझाया गया है । कभी समानता व कभी विरोध आदि के आधार पर इनका निर्माण होता है । इनमें प्रस्तुत की परिभाषित करने की प्रकृति दिखाई देती है । इसी अध्याय में यह भी दिखाया गया है कि इन्हें साहित्य का प्रकार मानना क्यों उचित है, यद्यपि कुछ विद्वान इन्हें वाक्य का अंग नहीं मानते हैं ।

आठवां अध्याय 'सिद्धान्तोक्त' है । इस अध्याय में प्रस्तुत विषय के अध्ययन के निष्कर्ष-स्वरूप यह बताने का प्रयत्न किया है कि हाड़ीती बोली और साहित्य समस्त भारत की संस्कृति और सम्यता का ही एक रूप है । इसलिए हमें समस्त भारतवास के साहित्य और भाषा से पार्यक्ष्य नहीं मिलता, एवता है । विवेक रूप से हाड़ीती साहित्य और भाषा का सम्बन्ध मध्य-देश से है । इसलिए आज भी कुछ ऐसी बातें मिलती हैं जो किसी अंगीन में दोनों की एकता की परिचायक हैं । अतः इस साहित्य की रक्षा होनी चाहिये ।

अन्त में शेष प्रबंध को पूर्य का 'कउहंसिहो के चरणों में बैठकर लिखा है जहाँ के विद्वान्गुर्ग निर्देश और देशों के कवचस्वरूप यह इस रूप में प्रस्तुत है । डॉ॰ चरनाथ सिंहजी द्वारा का स्नेह संबलित मार्ग-दर्शन मुझे अपने हृदयभाह में संभासता

रहा है । चुन्नीलाल भायाणी, डा० बाबुराम लक्ष्मेना तथा डा० मधुरालाल शर्मा ने भी समय-समय पर मेरी अनेक संकाशों का समाधान ऐसे समय में किया है जब मैं हठोरसाहित हो जाता था । मैं इन सभी विद्वानों का हृदय से आभार स्वीकार करता हूँ । डा० एलन की प्रेरणा से ही मेरा छोटा सा हस्तलिखित लेख 'हाड़ीतो-बोली' यह रूपाकारता ग्रहण कर सका है । इनके अतिरिक्त मेरे अनेक विद्याविधों ने साहित्य-सामग्री-अभ्यन करने आदि में विशेष योग दिया है । वे मेरे हैं इसलिए उन्हें बया दूँ, उन्होंने भी किया, जो दिया उसका प्रतिदान हो नहीं सकता है ।

अंत में, मैं उन सभी विद्वानों के प्रति आभार-प्रदर्शन करता हूँ जिनकी पुस्तकों से मुझे सहायता मिली है ।

—लेखक

भूमिका

आजकल वैज्ञानिक गवेषणाओं के साथ-साथ दर्शन, इतिहास, समाज-शास्त्र राजनीति शास्त्र आदि अनेक विषयों पर घड़ाघड़ गवेषणाएँ हो रही हैं और देश-विदेश के अनेक शिक्षालयों एवं विश्व-विद्यालयों में शोध-प्रबन्ध लिखे जा रहे हैं। परिणामतः अनेक अच्छी कृतियाँ प्रकाश में आ रही हैं। स्वतंत्रता के पश्चात् भारत में भी शोध-कार्य बड़ी तेजी से प्रगति कर रहा है। इस प्रगति का श्रेय भाषा और साहित्य ने भी प्राप्त किया है। देश की प्रमुख भाषाओं में, जिनमें साहित्यिक और भाषा वैज्ञानिक शोध-कार्य ने आशातीत प्रगति की है, हिन्दी का नाम प्रमुख है।

हिन्दी के क्षेत्र में अनेक विश्व-विद्यालयों ने कई सौ शोधार्थियों को शोध उपाधियाँ प्राप्त हो चुकी हैं और कितने ही शोधार्थी शोध-भाग पर बड़ी हड़ता से बसे जा रहे हैं। विश्वास किया जाता है कि उपाधि प्राप्त विद्वानों की संख्या एक दो वर्ष में ही सहस्रोंपरि हो जावेगी। सबसे अधिक कार्य साहित्य से सम्बन्धित अनेक विषयों पर हुआ है। भाषा-विज्ञान के अनेक शोध-भागों ने भी प्रकाशित होकर गौरव प्राप्त कर लिया है किन्तु धर्म भाषा के क्षेत्र में अधिकाधिक कार्य की आवश्यकता है। साथ ही हिन्दी क्षेत्र की उन बोलियों पर भी शोध-कार्य होना चाहिये, जिनका हिन्दी से निबट सम्बन्ध है। इस दृष्टि से राजस्थान की अनेक बोलियाँ विशेष रूप से अव-धेय हैं। राजस्थानी भाषा पर विदेशी विद्वानों की लेखनी से कुछ बहुत अच्छा काम हो चुका है, फिर भी उस काम को आगे बढ़ाने की आवश्यकता बनी हुई है। यहाँ की बोलियाँ विदेशी लोगों की अपनी बोलियाँ न होने के कारण, कुछ भूलें भी हो गई हैं जो अपने संशोधन की अपेक्षा रखती हैं। ग्रियर्सन आदि विद्वानों का कार्य सराहनीय होते हुए भी परिष्कारात्मक ही है। उन्होंने एक मार्ग निर्दिष्ट कर दिया है जिसको मूलतः और पक्का बनाने के लिए स्थानीय विद्वानों का प्रयास आवश्यक है।

डा० बन्हेयालाल शर्मा ने भाषा-विज्ञान के क्षेत्र में प्रशंसनीय प्रयास किया है। इसका मुख्य ग्रन्थ के कुछ सीपों को पढ़कर कदापि नहीं छाँका जा सकता, किन्तु अध्ययन और योग्यता की दृष्टि से वह छिप भी नहीं सकता। लेखक ने अपने शोध प्रबन्ध "हाइली बोली और साहित्य" को बड़े से संवार दिया है।

इस दृष्टि ने डा० शर्मा को पी-एच. डी. उत्तराखण्ड राजस्थान वियाँ दे बातें

तथा इसका रूप से पुरस्कृत अथ सकल और

प्रतिमा प्रकाशित हो गई है। जर्मा जी ने धार्मिक साधनों के अभाव को धन से पूरा किया है, विद्वानों की दृष्टि में यह बात भी बड़े महत्व की है। किन्तु धन और अध्ययन मनोयोग लेखक की प्रतिभा से दीप्त होकर प्रबन्ध के प्रस्तुतीकरण को समृद्ध बनाने में बड़े सफल सिद्ध हुए हैं।

“हाड़ीती-बोली और साहित्य” पर अभी तक किसी विद्वान की व्यापक और ऐसी दृष्टि नहीं गई थी। जयपुरी, हाड़ीनी आदि बोलियों का परिचयार्थक अध्ययन आधुनिक भाषा-वैज्ञानिक प्रयत्नों में कोई महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त नहीं कर सकता है इसलिए विदेशी विद्वानों के प्रयत्नों का केवल परिचयार्थक महत्व ही दिया जा सकता है। इस प्रबन्ध के लेखक ने न केवल नया प्रयत्न किया है बरन अपने काम को एक नई दिशा भी दी।

यह प्रबंध ‘बोली-खण्ड’ और ‘साहित्य-खण्ड’ नाम से दो प्रमुख भागों में विभक्त है। ‘प्रवेशक’ में ‘हाड़ा’ शब्द की व्युत्पत्ति के साथ ‘हाड़ीती’ शब्द की व्युत्पत्ति देकर हाड़ीती प्रदेश का संक्षिप्त परिचय भी दिया गया है और फिर क्षेत्र और सीमाओं के विवेचन के साथ बोली का वर्गीकरण किया गया है। यह हो सकता है कि कुछ विद्वान लेखकद्वारा ‘हाड़ा’ शब्द की व्युत्पत्ति से सहमत न हों; फिर भी इस कृति में जो दृष्टिकोण प्रस्तुत किये गये हैं उनका ऐतिहासिक और भाषा-वैज्ञानिक महत्व है।

लेखक ने बोली के ध्वनि-तत्त्व और रूप-तत्त्व का बड़े विस्तार से विवेचन किया है। मैं ‘ध्वनि-शिखा और लिपि’ को लेखक का मौलिक अध्ययन कहूँ तो कोई आपत्त की बात नहीं है।

“रूप-तत्त्व” भाषा-वैज्ञानिक अध्ययन की परम्परागत भूमिका पर प्रस्तुत किया गया है फिर भी उसमें विषय की गहराई और गवेषणा की गम्भीरता विद्यमान है। इस खण्ड में सभी विवेचनाएँ लेखक की पैठ और मौलिक बुद्धि का द्योतन करती हैं, किन्तु विशेषण और क्रिया-पद की विवेचनाएँ मेरे ध्यान का विशेष आकर्षण बन गई हैं। इस खण्ड के अध्ययन से मुझे बड़ी मानसिक तृप्ति मिली है, किन्तु शब्द-स्रोत एवं अर्थ विवेचना का अभाव मुझे विशेष रूप से खल रहा है। सामान्यतया इस अभाव की पूर्ति लेखक ने अपनी योग्यता से यत्न-तन् कर दी है, किन्तु इस प्रकार के अध्ययन को इस-जैसी कृति में उचित स्थान न मिलना एक खलने वाला अभाव तो है ही।

इस प्रबन्ध का दूसरा भाग ‘साहित्य-खण्ड’ है। लेखक ने इस खण्ड में सम्बन्धित संकलन और व्यवस्थापन में अमोघ धन किया है। ऐतिहासिक, धार्मिक विषयों को लोक-जीवन के गहन-गहरों से उठाकर

उन्हें लेखक ने जिस रीति, ढंग और श्रम से प्रतिष्ठापित किया है उसमें लेखक की साहित्यिक रुचि एवं गवेषणा-प्रवृत्ति निहित है। उपेक्षित कांच के टुकड़ों में भास्वर रत्न-खण्ड भी मिल सकते हैं, इस काम के लिए एक रत्न-पारखी की दृष्टि चाहिये। डा० कन्हैयालाल शर्मा ने लोक-जीवन से सम्बन्धित साहित्यिक रत्न-खण्डों की परीक्षा करके उनको न केवल अपनी कृति में प्रतिष्ठा दी है वरन् लोक-साहित्य के गोरवो-द्घाटन में एक महत्वपूर्ण योग दिया है।

सम्पूर्ण कृति के आचार पर मैं यह कहे बिना नहीं रह सकता कि "हाड़ीती-बोसी और साहित्य" लेखक का एक विद्वत्तापूर्ण प्रयत्न है। इसमें सकलन, सचयन, व्यवस्थापन और मनन के साथ सूक्ष्म आलोचन की दृष्टि है। मैं कामना करता हूँ कि इस कृति के विद्वान लेखक से प्रेरणा लेकर राजस्थान के अन्य उदासी मनीषी अपने अपने क्षेत्र की भाषा और उसके साहित्य के गवेषण और विवेचन के मार्ग में दृढ़ता से पद-प्रक्षेप करेंगे।

अरुण-कुटीर

१६-६-६५

—सरनामसिंह शर्मा 'अरुण'



बोली खराड

प्रवेशक

‘हाड़ा’ शब्द की व्युत्पत्ति

‘हाड़ीटी’ शब्द ‘हाड़ा’ शब्द से बना है। ‘हाड़ा’ शब्द की व्युत्पत्ति विवादग्रस्त है। अभी तक इस सम्बन्ध में कोई संतोषजनक मत प्रतिपन्न नहीं हो पाया है। अनेक किंवदन्तियों को लेकर इतिहासकारों ने अपनी-अपनी कहनाएँ दीझाई हैं और उनमें भाषा-वैज्ञानिक व्युत्पत्तियों का आश्रय लेने का प्रयत्न किया गया है। इन मतों की सम्यक् विवेचना और आलोचना करने पर ही किसी निष्कर्ष पर पहुँचा जा सकता है।

किंवदन्तियाँ : अनेक किंवदन्तियों में से दो को अधिक आश्रय मिला है। उनमें से एक ‘मरिच’ शब्द से सम्बन्ध रखती है और दूसरी ‘हिडि’ धातु से सम्बन्धित है। मरिच सम्बन्धी किंवदन्ती यह है—कोई राजा इष्टपाल था, जो युद्ध में धातल होकर जर्जर और संता-मूग्य हो गया था। देवी ने उस पर अनुग्रह करके उसकी जर्जर एवं मग्न मरिचों को जोड़कर समूत छिड़क कर पुनर्जीवित कर दिया था।

‘हिडि’ धातु से सम्बन्धित दूसरी किंवदन्ती यह है कि हाड़ा आदि के पूर्वज अपने स्वाभिमान की रक्षा के लिए तथा उपयुक्त वस्त्र प्राप्त करने के लिए इधर-उधर घूमते फिरते थे। साहस, बल और साधनगुणों से अपनी जीविका उपार्जन करते थे। एक स्थान पर निवसित कब से न रहकर वे प्रायः घूमते ही रहते थे। उनमें से एक हाड़ा राज देवा ने मरने पराक्रम के बल पर बूँदी का राज्य मीनों से छीन लिया था।

ऐतिहासिक : इन दोनों किंवदन्तियों का उपयोग विद्वानों ने अपने-अपने ढंग से किया है। पहली किंवदन्ती को लेकर श्री सुसंघपति राय भंडारी ‘भारत के देशी राज्य’ में लिखते हैं ‘ई० स० १०२५ में रामदेव के पूर्वज इतिपाल और मुसलमानों के बीच युद्ध छिड़ गया। इस युद्ध में इतिपाल बहुत धातल हुए। उनकी तमाम हठो-पत्नी जर्जरित हो गयी। इस समय उनकी कुल देवी ने आकर उन पर समूत छिड़क दिया, जिससे पुनः जीवित हो गये। इसी समय से उनके वंशज हाड़ा कहलाने लगे’^१ श्री भंडारी ने अपने इतिहास में उक्त किंवदन्ती का उपयोग कर्नल टॉड के आधार पर किया प्रतीत होता है। किन्तु टॉड ने^२ इष्टपाल (Isthpal) शब्द का प्रयोग किया है।

१—भंडारी, भारत के देशी राज्य—बूँदी राज्य का इतिहास, पृष्ठ ११।

२—टॉड, एनएस एण्ड एंथ्रोपॉलॉजिस्ट ऑफ राजस्थान, भाग २, पृष्ठ ४२४।

इसी को भंडारी ने हिन्दी में इतिहास कर दिया है। इतिहास बाइबल मार्क प्रतीत नहीं होता और न उन्होंने यही स्वीकार किया है कि वह बाइबल उन्होंने जर्नल टॉड से लिया है। 'इतिहास' बाइबल पर्यंत प्रतीत होता है और 'इतिहास' वा ही प्रयुक्त कर है, जो मार्क है तथा जिसकी दृष्टि जर्नल टॉड द्वारा प्रयुक्त नाम द्वारा होती है। जर्नल टॉड भी एक किबदन्ती का आधार कोविन्दराय माट्ट द्वारा हाड़ा राजवंशवादी को बताने है। जो हो, यह किबदन्ती समीक्षित है। इसमें साध का कितना संशय है, यह तो नहीं कहा जा सकता, किन्तु प्रसिद्ध पुरातत्त्ववेत्ता स्वर्गीय श्री गीरीशंकर शीराचंद शोभा इसे मननकृत मानते हैं। वे कहते हैं कि माटों ने 'हाड़ा' शब्द को हाड (हड्डी) से निकाला हुआ अनुपात कर हड्डी के संज्ञक रूप अस्ति से अस्तित्व नाम गढ़ना कर अस्तिनाम से हाड़ा नाम की उत्पत्ति होना मान लिया है। यदि भारत में उस युग का नाम अस्तित्वनाम होता, तो उनके अनुसार हाड़ा कभी नहीं कहाने। उनके अनुसार 'हाड़ा' शब्द का सम्बन्ध 'अस्ति' से न होकर 'हरराज' से है। 'हरराज' हाड़ावंश के मूल पुरुष थे जिसका ज्योत्सव नाम के सिमानेस और 'नीलसी की ब्याज' में मिलता है। सिमानेस उसका नाम हरराज बताता है और 'नीलसी' हाड़ा। श्री शोभा के मत में ब्याज और सिमानेस का ऐतिहासिक आधार होने से यह अधिक प्रामाणिक माना जा सकता है। कोटा राज्य के इतिहास लेखक डा० मयुराशाल शर्मा ने श्री भाणिकराय से लड़ी पीढ़ी में उत्पन्न हरराज या हाड़ाशाल से ही हाड़ावंश की उत्पत्ति मानी है। ठीक वैसे ही हरराज या हाड़ाशाल के नाम पर चौहान वंश की एक शाखा हाड़ावंश के नाम से चल पड़ी जैने सूर्यवंश बाद में रघु के नाम पर रघुवंश कहाने लग गया था।

भाषा-वैज्ञानिक : इसके अतिरिक्त 'हिंडि' शब्द को लेकर जो मत चल रहा है उसमें ऐतिहासिक और भाषा-वैज्ञानिक दोनों मतों का समावेश होना पड़ता है। चौहरी वंशावली के आस-पास 'हाडी' और 'हाड़ा' शब्दों का प्रयोग परवर्ती प्रपञ्च में और देशभाषाओं में भी प्रचलित था जैसा कि हमने पहले लिखा प्रयुक्त होता था।^१ ऐसा माना जाता है कि हाड़ा जाति के पूर्वज उत्पन्न अवसर की ओर में दूर-दूर फिरे थे। अतएव उन लोगों को 'हाड़ा' समिधा प्रदान की गई थी। इस प्रकार की समिधाएं

१—शोभा, राजपूताने का इतिहास, भाग २, पृष्ठ ५५५।


२—वही

३—शर्मा, कोटा राज्य का इतिहास, प्रथम भाग, पृ० ५६।

४—चौहरी च्यंतामणि शर्मा, हाडी भारत हाथ।

इस पंक्ति में प्रयुक्त 'हाडी' शब्द अर्थ की दृष्टि से बहुत स्पष्ट नहीं है, पर फिर भी कुछ विद्वान इससे 'धूमने' का अर्थ ग्रहण करते हैं।

राज भी परिवारों को मिलती दिखाई पड़ती है; जैसे भुलपरिया, किलिया, आदि। जो हो, इस मत में भोजाजी का मत भी समाविष्ट हो सकता है क्योंकि वे यह मानते हैं, "हाड़ा नाडील से मेवाड़ के पूर्वी हिस्से में था रहे थे फिर उनका अधिकार बंधावदे का हुआ। वहाँ की छोटी राजा के बंधाव देवा (देवीसिंह) ने महाराणा हम्पीर की सहायता से मीनों से बूँदी भी ठब से उनकी विशेष उन्नति हुई और उन्होंने अपने राज्य का विस्तार किया"।^१ इसमें स्पष्ट है कि बूँदी-विजय से पूर्व हाड़ा-जाति के पूर्वज इधर-उधर घूमते फिरते थे। इस प्रकार इस मत में 'हिंदि' धातु और हरराज दोनों का संबंध हाड़ा से बन जाता है और यह बिल्कुल संभव है कि चौहानों की इस राजा की हाड़ा की प्रमिया लोगों द्वारा दी गई जो बाद में उनके द्वारा भी अपना भी गई है। कहने की आवश्यकता नहीं कि 'हाड़ा' शब्द का प्रयोग बंध-विशेष के लिए ११ वीं शताब्दी के पदवान् ही हुआ होगा।

निष्कर्ष : उपर्युक्त विवेचन से यह स्पष्ट हो जाता है कि हाड़ा राजपूतों की शक्ति-सम्पन्न राजा का उदय ११-वीं शताब्दी के आस-पास हुआ। हरराज इस राजा में एक महान और मुख्य थे, जिनके नाम से यह बंध हाड़ा बंध कहलाया। हरराज के बंध के व्यक्ति अपने उपर्युक्त भवसर की लोच में घूमते रहते थे और जब बूँदी राज्य की स्थापना  ठब से उनकी विशेष उन्नति हुई।

'हाड़ीती' शब्द की भाषा-वैज्ञानिक व्युत्पत्ति

'हाड़ा' शब्द की उपलब्धि के उपरान्त 'हाड़ीती' शब्द की व्युत्पत्ति विचारणीय विषय है। जब हम 'हाड़ीती' शब्द पर विचार करते हैं तो 'हाड़ा' और 'हाड़ीती' में सम्बन्ध स्थापन-विषयक अनेक कल्पनाएँ आती हैं :

(१) 'हाड़ा+बर्ती' से : यदि हम गिनामेक मत 'हाड़ा-बर्ती' ^२ शब्द को ही आधार मानकर चलें तो उसकी निमित्त हाड़ा-बर्ती से शील पड़ती है। इस योगिक शब्द का अर्थ होगा—ऐसी भूमि जहाँ हाड़ा निवास करते हैं या पासक है। यदि हम 'हाड़ा-बर्ती' शब्द के 'बर्ती' बंध का विकास-क्रम कल्पना करें तो वह इस प्रकार होगा, बर्ती > बट्टी > बटी। इस प्रकार 'हाड़ाबर्ती' शब्द से 'हाड़ाबटी' शब्द बना प्रतीत होता है।

(२) 'हाड़ा+बती' से : 'हाड़ाबती' शब्द में पाया जाने वाला 'बती' प्रत्यय संस्कृत 'भुत्' या 'भृत्' प्रत्यय से बना है और इस प्रत्यय में स्त्रीलिंग का रूप है। स्थान-वाचक 'भुत्' ^३ प्रत्यय का प्रयोग अमरावती, माहिष्मती आदि शब्दों में मिलता

१—सोम, राजपूताने का इतिहास, दूसरी जि०, चौथा अध्याय, पृष्ठ ३५२

२—देसिदे-प्रस्तुत प्रबन्ध, पृ० ६ पर।

३—तदरथास्तस्मिन्निति भुत्, अष्टाध्यायी ३, २, ३४

है। यदा-कदा त्रिसित ध्वनि की जिह्वा पर रहने वाले 'हाड़ावटी' या 'हाडावटी' शब्द में अधिक ध्वनि-परिवर्तन की संभावनाएँ नहीं थीं। हाड़ीती ८ हाड़ाती ८ हाड़ावटी शब्द का विकास-क्रम अति सरल है। केवल 'व्' अर्द्ध-स्वर का सम्प्रसारण होकर अपने से पूर्व स्वर से संधि को प्राप्त होकर 'ओ' ध्वनि में परिणत हो गया, जिसका त्रिसित रूप 'हाड़ीती' भी मिलता है और जिस पर 'हाड़ावटी' के उच्चारण का प्रभाव है। वर्तमान 'हाड़ीती' या 'हाड़ीती' शब्द जन-साधारण की बोली से बना शब्द है। बारणों की भाषा में तो आज भी 'हड़वटी' या 'हाड़ावटी' रूप ही सुरक्षित है।

(३) 'हाड़ा+आवर्त+ई' से : हाड़ीती शब्द पर दृष्टिपात करने के साथ ही हमारा ध्यान 'मार्वावर्त' शब्द पर भी आता है, जिसमें मार्व+आवर्त शब्दों का योगिक रूप है (मार्वा आवर्तते मव)। देश बावक 'मार्वर्त' शब्द 'हाड़ा' शब्द से मिलकर 'हाड़ा-मार्वर्त' या 'हाड़ावर्त' शब्द की सृष्टि कर सकता है, जिसमें इस प्रकार ध्वनि-परिवर्तन कल्पना किया जा सकता है—हाड़ावर्त ७ हाड़ावत्त ७ हाड़ावत ७ हाड़ावत ७ हाड़ीत या हाड़ीत। और जिस प्रकार गुजरात की भाषा गुजराती, बंगाल की बंगाली है, उसकी प्रकार 'हाड़ीत' की भाषा हाड़ीती कहलायी।

(४) 'हाड़ा+ओन्+ई' से : हाड़ीती शब्द 'हाड़ीत्' शब्द से बना प्रतीत होता है। यह 'हाड़ीत्' शब्द मध्य-वाचक 'ओन्' प्रत्यय की 'हाड़ा' शब्द के साथ जोड़ने से निष्पन्न हुआ है। ओन्, ऊन्, वन् आदि मध्य-वाचक प्रत्यय सं० पुं० ७ प्रा० पुं० ७ म०० उत ७ रा०० ऊन्, वन्, ओत् में बने हैं और इनका प्रयोग अनेक शब्दों के साथ देला जाता है; यथा, जूड़ावत्त, बीलावत्त आदि। यद्यपि 'हाड़ीत्' शब्द न तो सुनने में आता है और न किसी पुस्तक में ही लिखित रूप में दखित है, पर ऐसा प्रतीत होता है कि 'हाड़ीती' शब्द के निर्माण में 'हाड़ीत्' शब्द की चेतना ने कार्य किया है, जो समान ध्वनि तथा अर्थवाची शब्दों से उत्पन्न हुई होगी। अतः हाड़ा शब्द की कल्पना निष्पन्न और अनुक्त-सम्मत नहीं प्रतीत होती है। इसी अर्थ में प्रयुक्त शब्द शोकभाषा में प्रचलित थे और उन्ही शब्दों के आधार पर राज्यों तथा बोलियों के नामकरण हो रहे थे; जैसे बीलावाटी, लोचवाटी आदि। इस प्रकार 'हाड़ीती' शब्द का निर्माण किसी 'हाड़ीत्' शब्द के आधार पर हुआ है।

निष्कर्ष—उक्त चारों कल्पनाओं में से चौथी कल्पना अधिक युक्तिसंगत प्रतीत होती है। प्रथम तीन कल्पनाओं के मूल में ऐसे प्रत्ययों का आश्रय लोका गया है जो संस्कृत के हैं और जो उस समय लोक-भाषा में प्रयुक्त नहीं होने लगे, जब हाड़ीती

१—नाम वाचक शब्द है अर्थात् 'ओन्, वन्' इत्यादि प्रत्यय समावेश पूर्व भाषा वाचक शब्द है यथा—राजीव, जगद्वन मिहोत्र, चापावत्त, उदावत्त इत्यादि।
देखिये—पं० रामचन्द्र शर्मा—मारवाड़ी व्याकरण, पृष्ठ, ११७

प्रदेश का निर्माण हो रहा था। यह काल विक्रम की तेरहवीं शताब्दी था, जब राजदेवा ने बूंदी राज्य की स्थापना की थी। इस समय डिगल में वायव्य रचना हो रही थी और लोक तथा काव्य भाषा प्राकृत और अपभ्रंश की व्यवस्थाओं को पार कर चुकी थी। अतः इस काल की प्रत्यय-विधान संस्कृत का नहीं हो सकता। देशज 'हाड़ा' शब्द के साथ किसी संस्कृत प्रत्यय की कल्पना उस समय युक्ति-संगत प्रतीत नहीं होती जब अन्य शब्दों के साथ दूसरे प्रत्ययों की क्रिया स्पष्ट दिखाई देती है। इसलिए 'हाड़ा' शब्द के साथ बर्तों, बर्ती या आवर्त शब्दों का सम्बन्ध-स्थापन ऐतिहासिक भाषा-विज्ञान के प्रतिकूल प्रतीत होता है।

हाड़ौती प्रदेश का नामकरण

'हाड़ौती' शब्द का प्रयोग प्रदेश-विशेष तथा बोली-विशेष दोनों के लिए होता है। कर्नल टॉड के आधार पर हाड़ावंश का उत्पत्ति-काल ११-वीं शताब्दी से पहले नहीं आता। टॉड के अनुसार 'हाड़ौती' उस देश का नाम है जो हाड़ा (बौहान की एक शाखा) के मधीन है, जिसमें कोटा और बूंदी के राज्यों का समावेश होता है।^१ अतः जब से बूंदी या कोटा राज्य की स्थापना हुई तब से ही हाड़ौती नाम का प्रचलन प्रारंभ हुआ होगा, इससे पूर्व नहीं। डा० मधुरालाल शर्मा 'बंदा-भास्कर' के आधार पर भाषाई दृष्टि से नवमी सन् १२६८ (ई० सन् १२४१) को राज देवा का बूंदी पर अधिकार स्थापित करना मानते हैं।^२ कर्नल टॉड के अनुसार बूंदी-राज्य की स्थापना के साथ ही हाड़ौती प्रदेश का निर्माण हो गया था। यह तो स्वाभाविक है कि हाड़ा राजपूतों द्वारा प्रशासित यह भूभाग तभी से हाड़ौती कहलाने लगा होगा, पर इसका अभी से यह नामकरण हो जाने के पुष्ट प्रमाण नहीं मिलते। सन् १५७६ में कोटिया भील को मारकर कोटा में भावर्षासिंह ने अपना राज्य-विस्तार किया था। तब से स्वतंत्र राज्यों की स्थापना हो गई थी। शासन-सुविधा की दृष्टि से तत्कालीन अंग्रेजी सरकार ने दोनों राज्यों का नाम हाड़ौती रख दिया हो, ऐसी भी संभावना दिख ई पड़ती है।

कोटा संग्रहालय में दो मोहरें रखी हुई हैं। उनमें से एक सन् १८६० की है, जिस पर इस प्रकार लिखा हुआ है—

'मोहर एजेन्सी हाड़ौती सन् १८६०।'

तथा दूसरी मोहर सन् १८२६ की है जिस पर इस प्रकार लिखा है—

'मोहर कबहरी एजेन्ट हाड़ौती भव्य तरफ गवर्नर जनरल नाजिम आजम मुमालिक महकमा सरकार दोलत मदार अंग्रेज बहादुर वं० १६२६ सन्' इन दोनों मोहरों से शासन-सुविधा के लिए हाड़ौती शब्द की गढ़ देने की बात उचित भी प्रतीत होती है।

१—टॉड, एन्स एण्ड एन्टिक्विटीज ऑफ राजस्थान, भाग २, पृष्ठ ४६०।

२—शर्मा, कोटा राज्य का इतिहास, प्रथम भाग, पृष्ठ ५६।

कर्नल टॉड का 'एनल्स एण्ड एंथिक्विटीज ऑफ राजस्थान' का प्रकाशन सन् १८१२ में हुआ जिसमें कोटा तथा बुंदी के समितित राज्यों की हाड़ावती या हाड़ोती की संज्ञा दी गई है।^१ यह भी द्वितीय बीहड़ में बार की रचना है।

'वंश भास्कर' का कवि 'हड़वती' या हाड़ोती के सम्बन्ध में इस प्रकार लिखता है—

हड़न गरि विख्यात हुय हड़वती यह देश ।

सहयान सुन्य चक को रवि जह राम नरेस ।^२

सूर्यमल मिश्रण ने इस वंश का चारम सम्बन्ध १८६७ (सन् १८४१) में किया। यह बात भी संश्रेणी राज्य नाम के सम्बन्ध ही भाता है। कथन में आने की वीर में हाड़ोती राज्य का इस प्रकार प्रयोग किया है—

पतमल तू ही है हाड़ोतीरो राव ।

हूँ रे टोडा की नागद बामणी ।

पाणोडे गई थी रे सल्लाव ।

सतकर भायो रे हाड़ा राव को।^३

'राजस्थानी भाषा और साहित्य' में लेखक ने पतमल की संवत् १९५० से पहले का ही माना है।

'हाड़ोती' राज्य का प्राचीनतम उल्लेख सम्बन्ध १५१७ (सन् १४९१) के कुंभ-गढ़ के शिलालेख में मिलता है—

हाड़वटी देशस्तीन् स शिरा सम्यहल चारवशीचकार ।^४

यह 'हाड़ावटी' राज्य वर्तमान 'हाड़ोती' राज्य ही है। अतः इतने प्राचीन उल्लेखों से शासन-सुविधा की दृष्टि से हाड़ोती राज्य के प्रयोग की बात निर्वृत्त सिद्ध हो जाती है और यह स्वीकार करके चलने की प्रेरणा मिलती है कि हाड़ा-राज्य की बुंदी में स्थापना ॥ साथ ही शासन-सुविधा की दृष्टि ॥ किसी नामकरण की आवश्यकता हुई होगी, तभी से पंडितों या चारणों द्वारा दिया गया नाम 'हाड़ावती' या 'हाड़ावटी' का प्रचलन हो गया होगा। इसलिए कर्नल टॉड का यह कथन प्रायः श्रुति प्रतीय होता है, 'राम देवा ने मोनों से बाहु घाटी छीन ली और बुंदी नगर की स्थापना की तथा हाड़ावटी प्रदेश को रूपाकार प्रदान किया।' ^५

१—टॉड, एनल्स एण्ड एंथिक्विटीज ऑफ राजस्थान, भाग २, पृष्ठ ४६० ।

२—सूर्यमल मिश्रण, वंश भास्कर, प्रथम भाग, पृष्ठ ४२ ।

३—माहेस्वरी, राजस्थानी भाषा और साहित्य, पृष्ठ २२४ ।

४—मोग्गा, राजपूताने का इतिहास, दूसरी जिल्द, चौथा भाग, पृष्ठ २५ ।

५—टॉड, एनल्स एण्ड एंथिक्विटीज ऑफ राज०, भाग २, पृ० ४६० ।

कुंभलगढ़ के शिलालेख में हाड़ौती शब्द का प्रयोग 'हाड़ावटी' मिलता है। यह प्रयोग हाड़ावटी शब्द का द्विगल भाषागत चारण्यो प्रयोग है, जिसमें ट-वर्गीय ध्वनियों का प्रचुरता से प्रयोग मिलता है। द्विगल राजस्थान की शताब्दियों पूर्व से काव्य-भाषा रही है और राजस्थान में इसे महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त रहा है। बोली और काव्य-भाषा, शिष्ट समाज की भाषा और राज-दरबार की भाषा में सदैव भिन्न रहा है। शिलालेख जन-साधारण की बोलियों में कम लिखे गये हैं। आज के अभिनन्दन-पत्रों के समान ही इनकी भी विद्वानों द्वारा ही लिखवाया जाता था। अतः राज-दरबार के शासक-परिवार से संस्कृत 'हाड़ावटी' शब्द का शिलालेख में प्रयुक्त होना स्वाभाविक लगता है। जनसाधारण की बोली में तो हाड़ावटी शब्द ही चल रहा होगा। वही कालान्तर में हाड़ावटी, हाड़ौती या हाड़ौती रूप धारण कर गया। जहाँ जन-साधारण की बोली पर द्विगल का प्रभाव है वहाँ आज भी ऐसे शब्द विद्यमान हैं—बोखावाटी, तोरावाटी आदि।

हाड़ौती शब्द का बोली रूप में प्रयोग

इतना स्पष्ट हो जाने पर कि 'हाड़ौती' शब्द देश-विशेष के लिए प्राचीन काल से प्रयुक्त हो रहा है, इस बात के प्रमाण नहीं मिलते कि बोली रूप में इस शब्द की प्राचीनता उतनी ही है। 'ई' प्रत्यय देशवाचक शब्द के साथ जोड़कर बोली या भाषा-वाचक शब्द बनाया जाता है; यथा, गुजरात ७ गुजराती, महाराष्ट्र ७ महाराष्ट्री, बंगाल बंगाली, पंजाब ७ पंजाबी आदि। हाड़ौती में 'ई' भन्त्य-स्वर रूप में पहले से विद्यमान है। अतः भाषावाचक 'ई' प्रत्यय का कार्य इसमें स्पष्ट रूप से नहीं दिखाई देता है। इस प्रकार 'हाड़ौती' + 'ई' से 'हाड़ौती' शब्द ही प्राप्त होता है, जो इस सू-भाग की बोली के लिए देशवाचक 'हाड़ौती' शब्द की व्युत्पत्ति के साथ ही प्रयोग में आने लगा होगा।

'वंश भास्कर' का कवि सूर्यमल मिश्रण बुंदेली का निवासी है और उसने अपनी रचना सम्भव १८६७ (सन् १८४१) में प्रारंभ की थी। 'वंश भास्कर' ऐसा काव्य ग्रंथ है जिसमें कवि ने अपनी विशद विद्वत्ता और भावुकता का परिचय दिया है। यह बम्भू काव्य है, जिसमें गद्य-पद्य दोनों प्रयुक्त हुए हैं। भाषा की दृष्टि से भी यह ग्रन्थ बड़ा रोचक है। साधारणतया यह द्विगल ग्रन्थ प्रतीत होता है, पर मली प्रकार अध्ययन करने के उपरान्त ज्ञात होता है कि कवि ने इसमें संस्कृत, प्राकृत, द्विगल, राज-भाषा तथा मध्यदेशीय भाषा का प्रयोग किया है। हाड़ौती नरेशों का श्रुणुगान करने वाला यह कवि हाड़ौती बोली की अपने ग्रन्थ में स्थान नहीं दे सका है। इससे सहज ही संका उत्पन्न हो जाती है कि हाड़ौती नाम की किसी बोली का नामकरण उस समय तक नहीं हुआ होगा।

'हाड़ौती' का व्यवहार बोलचाल में ही रहा है। साहित्य में इसका प्रयोग होने का कोई प्रमाण नहीं मिलता। दो-चार हस्तलिखित पोथियों के अतिरिक्त, जो फोटा,

वृं दी और भालावाड़ के संग्रहालयों में सुरक्षित है और जिनमें से प्रत्येक ५-७ पृष्ठों में बड़ी नहीं है, इसका साहित्य उपलब्ध नहीं होता। काव्य-भाषा रूप में ब्रजभाषा और डिगल को राजस्थान में सम्मान प्राप्त रहा है; संस्कृत और प्राकृत में भी यहाँ की साहित्य-निधि सुरक्षित है तथा मरुदेशीय भाषा में भी पर्याप्त साहित्य लिखा गया है। अतः इस कवि के लिए स्वामाविक ही था कि अपने ग्रंथ को ऐसी भाषाओं में लिखता जिन्हें काव्य में स्वीकार किया जा चुका था। हाड़ीती बोली में लिखकर तो मचीनता की धुन में अपनी प्रतिभा को प्रयत्न के गर्त में डकेलने का दुस्साहस ही होता। यही कारण है कि हाड़ीती-भाषी कवि अपने काव्य-ग्रन्थ में हाड़ीती बोली का प्रयोग नहीं कर सका।

हाड़ीती बोली शब्द का प्रयोग डा० प्रियर्जन ने अपने 'लिंग्विस्टिक सर्वे ऑफ इंडिया' में किया, जो सन् १८६४ से १८२० तक की रचना है। इस ग्रन्थ में उन्होंने भारत-भर की भाषाओं तथा बोलियों का सर्वेक्षण किया और वहाँ की बोलियों के प्रचलित नामों को प्रनयाया। इसमें पूर्व भारतीय भाषाओं तथा बोलियों पर हार्नबी, केलग, बीम्न आदि विद्वानों ने विचार किया, पर उनका विचार-क्षेत्र परिमि हिन्दी और पूर्वी हिन्दी तक ही सीमित रहा। इनमें प्रसंगवश राजस्थानी बोलियों पर भी विचार किया है, पर केवल तीन बोलियों—मारवाड़ी, मेवाड़ी और जयपुरी पर ही विचार हुआ है। सन् १८७५ में लिखे गये 'हिन्दी बीमर', में हिन्दी की बोलियों में हाड़ीती का उल्लेख-भर मिलता है, जिसका आधार भारत सरकार की तत्कालीन भाषा-पराना रही है।^१

हाड़ीती बोली में सबसे प्रथम मुद्रित ग्रन्थ बाइबिल के 'न्यू टेस्टामेंट' का हाड़ीती अनुवाद है। यह ग्रन्थ मात्र से लगभग डेढ़ सौ वर्ष पूर्व सन् १८०८ में प्राप्त-नाम मुद्रित हुआ था। हाड़ीती बोली का स्वतंत्र अस्तित्व और जयपुरी से उसकी भिन्नता इसकी स्पष्ट और प्राचीन है कि तत्कालीन सीरामपुर की मिशनरी ने दोनों बोलियों में 'न्यू टेस्टामेंट' के अनुवाद प्रारम्भ किये हैं।

हाड़ीती भाषी जनसंख्या

सन् १९२१ की जनगणना के अनुसार भारत में ८१५८५६ व्यक्ति हाड़ीती बोली बोलते हैं।^२ इनमें से ८१५१६१ व्यक्ति राजस्थान के निवासी हैं। शेष में से ५५० मध्यप्रदेश में हैं^३ और शेष १११ व्यक्ति भारत के अन्यत्र प्रान्तों में बिखरे हुए हैं। अनुमानः हाड़ीती तत्कालीन हाड़ा भरेणों द्वारा प्रचलित भूभाग की भाषा है। अतः

१—वे०, हि० टी०, पृष्ठ ६६।

२—मैगस ऑफ इंडिया, पृष्ठ १, १६५४, पृष्ठ १२।

३—वही पृष्ठ २११।

हिन्दू हाड़ीती-भापी मनुष्य कोटा और बूंदी जिलों में मिलते हैं। कोटा और बूंदी जिलों में हीन-बोवाई से अधिक हाड़ीती-भापी जनसंख्या निवास करती है। नीचे हाड़ीती भाषियों की जनसंख्या दी जा रही है।^१

	पुरुष	स्त्री
१. राजस्थान का पठार	३८२४१८	३५७०८६
(क) कोटा जिला	२५४७२३	२३५८६२
(ख) बूंदी जिला	६१६२१	८६१६०
(ग) भागलपुर जिला	१५७०२	३४८१६
२. पूर्वी राजस्थानी मैदानी भाग	४७६४१	२७२१६
(क) जयपुर जिला	२६	१६७६
(ख) टोंक जिला	१६७०४	२६६४
(ग) सवाई माधोपुर जिला	१२६४१	६१३१
(घ) भरतपुर जिला	१६४२८	१४६९८
(ङ) अजमेर जिला	१६०८	४७७
(च) भीलवाड़ा जिला	२४१	६६०
३. राजस्थान का मरवाड़	१०५	११७
४. राजस्थान का पहाड़ी भाग	१८६	२६६

अनुसूचित विचारण पर दृष्टिपात करने से ज्ञात होता है कि जयपुर तथा कोटा जिलों में हाड़ीती भापी स्त्रियों पुरुषों की अपेक्षा अधिक हैं और टोंक, सवाई माधोपुर, भरतपुर जिलों में हाड़ीती-भापी पुरुष स्त्रियों की तुलना में अधिक हैं। राजस्थान जिला, वैज्ञानिक साधनों की उन्नति तथा व्यवसाय-सम्बन्धी आवश्यकताओं के कारण देश की जनसंख्या में अत्यधिक स्थान-परिवर्तन हो रहा है जिसका कारण काफी जनसंख्या पर दृष्टि है। इसके अतिरिक्त भाषा का मनुष्य निष्पक्ष सोचने के लिए जरूरी है। हाड़ीती-भाषी भाषियों के भाषों में अनेक व्यक्तियों ने पूर्णतया कर जो छोड़ दिया है। हाड़ीती-भाषी भाषियों के भाषों में अनेक व्यक्तियों ने पूर्णतया कर जो छोड़ दिया है। हाड़ीती-भाषी भाषियों के भाषों में अनेक व्यक्तियों ने पूर्णतया कर जो छोड़ दिया है। हाड़ीती-भाषी भाषियों के भाषों में अनेक व्यक्तियों ने पूर्णतया कर जो छोड़ दिया है।

हाड़ीती-भाषी

१. राजस्थान के मनुष्य 'हाड़ीती' बूंदी तथा कोटा में बोली जाने वाली भाषा है। यह मनुष्य के हाड़ी राजस्थान बसे हुए हैं। यह मनुष्यको बोलनेवाला, टोंक

१—जयपुर जिला, क्षेत्र १, १६५४ इंच ६६० से ६२५ तक।

(सबका) तथा मानावाड़ राज्यों में भी बोली जाती है । १ भागे इन्हीं का राष्ट्रीकरण करने हुए वे एक-एक करके सभी राज्यों की सैफर इनका निश्चित स्थान निर्धारित करते हैं : उत्तर-पश्चिम राज्य के भाग को छोड़कर मारे बूंदी राज्य में, दक्षिणी-पूर्वों तथा दक्षिणी-पश्चिमी भूभाग को छोड़कर समस्त कोटा राज्य में, कोटा के सीमावर्ती बाहबाद और सबका परगना के मध्य में, तनिक कम कुछ जग में सीपरी या बयोपुरी नाम से बयोपुर परगने में, टोंक के सबका परगने में तथा मानावाड़ राज्य में उत्तर में विना पाटन परगना में हाड़ीती बोली जाती है ।

डा० प्रियर्सन को हाड़ा राजपूतों को कोटा तथा बूंदी में प्रमुख कर से बने होने का भ्रम हाड़ीती नामकरण से हो गया । बसुनः हाड़ा राजपूत यहाँ के शासकों से शासक रहें हैं, न कि यहाँ के प्रमुख निवासी हैं ।

डा० प्रियर्सन ने जिस हाड़ीती के क्षेत्र का उल्लेख किया है उसमें से सीपरी या बयोपुरी का क्षेत्र बयोपुर परगना तक नहीं हो सकता । बयोपुरी या सीपरी एक ऐसी बोली है जो हाड़ीती से भिन्न है और बूंदेली के अधिक निकट है । शासकों से बयोपुर परगने के राजनीतिक, प्रशासनिक, सामाजिक व धार्मिक सम्बन्ध पश्चिम दिशा की ओर से न होकर पूर्व दिशा की ओर से हो रहे हैं । अतः बयोपुरी का विकास हाड़ीती से स्वतंत्र हुआ है । इसका अध्ययन हाड़ीती के संतर्गत नहीं किया जा सकता । दूसरी बात जो इससे भी महत्वपूर्ण है वह यह है कि सन् १६५१ की जनगणना में सीपरी के सम्बन्ध में जो आंकड़े दिये गये हैं उनके अनुसार सीपरी भाषी मध्यप्रदेश में कुल ३१ व्यक्ति हैं, जो मुर्ना जिले में रहते हैं । इससे सीपरी का स्वतंत्र बोली रूप में अस्तित्व ही संदिग्ध हो जाता है । मुर्ना जिले की कुल जनसंख्या ६३३५८१ है ।

बूंदी जिले का अधिकांश भाग हाड़ीती भाषी है । उसकी तहसीलों में तावेड़ा, पाटन और बूंदी तो लगभग पूरी हाड़ीती-भाषी हैं । बूंदी तहसील के कोड़े से उत्तरी भाग में खेराड़ी बोली जाती है । इन्द्रगढ़ और नैनवा के उत्तरी अर्ध-भाग क्रमशः खेराड़ी और नागरवान भाषी हैं । इनके दक्षिणी भागों में हाड़ीती बोली जाती है ।

कोटा जिले की सभी तहसीलों में हाड़ीती भाषी जनसंख्या की प्रमुखता नहीं है । बाहबाद तहसील में हाड़ीती भाषी व्यक्ति अत्यल्प रहते हैं, अधिकांश ब्रजभाषी हैं । किशनगढ़ तहसील का पूर्वी भाग—खंवरगढ़ से पूर्व का भाग—हाड़ीती क्षेत्र के संतर्गत नहीं आता । इसी प्रकार नेचट और रामगंजमंडी की तहसीलों भी अधिकांश में मालवी क्षेत्र

१—पृ०, लि० सं० ई०, पुस्तक भाग २, पृष्ठ २०३ ।

२—सेन्सस ऑफ इण्डिया, पेपर १, १६५४ पृष्ठ ५१२ ।

के अन्तर्गत हो जाती हैं। साहपुरा, दीपोद, बड़ौद, इटावा पीपल्दा, मांगरोल, अंता, धारां, अटारू, छोराबड़ौद, सांगोद व कनवास की तहसीलें प्रायः हाड़ीती भाषी हैं।

वर्तमान भालावाड़ जिले की केवल खानपुर तहसील पूर्णरूपेण हाड़ीती भाषी है। अकलेरा तथा भालरापाटन तहसीलों के उत्तरी भाग हाड़ीती क्षेत्र के अन्तर्गत आते हैं। असनावर, बकानी, मयोहरपाना की तहसीलों के अधिकांश दक्षिणी भाग मालवी क्षेत्र के अन्तर्गत हैं और पिड़ावा, रुम, गंगधार तथा पनपहाड़ तहसीलों में सौंदवाड़ी बोली जाती है।

इस सीमा-निर्धारण को तनिक स्पष्ट सीमास्थ गांवों को संकेतित करके बनाया जा सकता है। यद्यपि यह कहना कठिन है कि गांव-विशेष तक ही हाड़ीती बोली की कोई सीमा है, उससे आगे व पीछे नहीं तथापि कुछ गांव ऐसे होते हैं जहां एक बोली अपना अस्तित्व खोती सी जान पड़ती है और दूसरी अपना अस्तित्व बनाती सी प्रतीत होती है। अतः यही सीमा-निर्धारण की दृष्टि से उन प्रमुख बड़े-बड़े गांवों को दिया जा रहा है जो हाड़ीती की सीमा के निकटतम है और हाड़ीती प्रदेश में हैं।

हाड़ीती का उत्तर में प्रसार खातोली, इन्द्रगढ़, नैनवा तथा गोटड़ा ग्रामों तक है। पश्चिम में ऊमर, खीनिया व डाबो प्रमुख गांव हैं। दक्षिणी सीमा भालावाड़, असनावर, अकलेरा और छबड़ा के समीप होकर गई है और पूर्वी सीमा छबड़ा, मंदरगढ़, पीपल्दा और खातोली से बनाई गई है। पूर्वोत्तर सीमा तो बहुत दूर तक पारवती नदी द्वारा भी बनाई जाती है। यह नदी हाड़ीती-क्षेत्र को सीपरी-क्षेत्र से वृषण करती है।

हाड़ीती की सीमाएँ

हाड़ीती के उत्तर में नागर चाल और डांग-भाग बोली जाती है। उत्तर-पूर्व में बड़ोपुरी या सीपरी मिलती है। पूर्व में बुंदेलखंडी और भालवी बोली जाती है। दक्षिण-पूर्व तथा दक्षिण में मालवी का प्रसार है। दक्षिण-पश्चिम में मालवी और सौंदवाड़ी पाई जाती हैं। पश्चिम में मालवी के अतिरिक्त मेवाड़ी मिलती है और उत्तर-पश्चिमी भाग मेवाड़ी तथा खेराड़ी भाषी है। धारं में दिए गए मानचित्र से यह अधिक स्पष्ट हो जावेगा।

हाड़ीती बोली का वर्गीकरण

ऐसा प्रचलित है कि हर बारह कोस पर बोली बदलती है। पर जब हाड़ीती के क्षेत्र पर हम दृष्टिपात करने हैं तब हमें आश्चर्य होना है कि इस क्षेत्र के उत्तरी भाग का निवासी लगभग वही बोली बोलता है जो दक्षिण में निवासी बोलता है। इसी प्रकार पूर्व तथा पश्चिमी सीमाओं के निवासियों की बोलियों में भी उल्लेखनीय अंतर

नहीं है। फिर भी तनिक सा धंजर उगार तथा दक्षिण की ओरियों में दिगता है।
त्रिके आधार पर हम हाकीती को दो वर्गों में विभक्त कर सकते हैं :—

१. उत्तरी हाकीती ।

२. दक्षिणी हाकीती ।

उत्तरी तथा दक्षिणी हाकीती के बीच की सीमा बम्बय नदी द्वारा बनाई गई है। पर बम्बय के उगार का वह भाग, जो साकामीन कोटा राज्य का ही भाग था, दक्षिणी हाकीती के धर्मगत ही रहेगा, क्योंकि कोटा राज्य के निर्माण के अनन्तर इस भूभाग का मेरणा-केन्द्र कोटा रहा है। इस प्रकार वर्तमान कुँदी जिला का वह भाग जो हाकीती भागी है उत्तरी हाकीती क्षेत्र में आता है और कोटा जिला का हाकीती भागी क्षेत्र दक्षिणी हाकीती-क्षेत्र में आता है।

उत्तरी हाकीती और दक्षिणी हाकीती का धंजर हम प्रकार है—

(१) उत्तरी हाकीती में पुरुषवाचक सर्वनामों में उत्तम पुरुष तथा मध्यम पुरुष में क्रमशः 'मे' और 'ते' का प्रायः गुण पड़ने है। ये एकवचन में भी प्रयुक्त होते हैं और बहुवचन में भी, पर इनके साथ क्रिया सर्वत्र बहुवचन की जाती है। दक्षिणी हाकीती में क्रमशः 'मैं', 'तू' या 'मू' का एकवचनीय है और 'हैं' तथा 'था' बहुवचन के रूप हैं तथा क्रिया ऐसे वाक्यों के अनुबन्ध विग वचन में रहती है। उत्तरी हाकीती के उपर्युक्त रूपों के प्रतिरिक्त दक्षिणी हाकीती के क्षेत्र में उत्तरी हाकीती क्षेत्र में प्रयुक्त होते हैं।

(२) दक्षिणी हाकीती में क्रिया के सामान्य अव्ययों के रूप यो, तू, गा आदि को क्रिया के वर्तमान निरवधार्य रूप में जोड़ने से सम्पन्न होते हैं, पर उत्तरी हाकीती में ये धातु-वाक्यों के साथ ही, 'तू' आदि के योग से भी बनते हैं। इस प्रकार दक्षिणी हाकीती के 'तू पावेगो' 'वाक्य के प्रतिरिक्त' 'तू जानी'—प्रकार के वाक्य भी मिलते हैं।

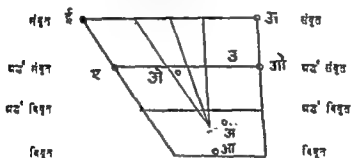
(३) जहाँ दक्षिणी हाकीती में 'हो', 'जा', 'था' आदि स्थानवाचक क्रिया-विशेषण प्रायः सुनने को मिलते हैं और स्थान-संकेत-वाचक क्रिया-विशेषण घड़ी, उठी, जड़ी भी सुने जाते हैं, वहाँ उत्तरी हाकीती में घड़े, उठे, बड़े, चढ़े प्रायः सुनने में आते हैं। शोलावाडी में भी यही स्थान वाचक क्रिया-विशेषण प्रयुक्त होते हैं।

हाड़ीती - ध्वनियां

(फ)

हाड़ीती स्वर

हाड़ीती स्वरों के उच्चारण-संकेत निम्नांकित बिन्दु से दिखाए जा सकते हैं—^१



:अः हाड़ीती में 'अ' की प्रकार का थाया जाता है—^२

१. :अः यह हिन्दी 'अ' के समान है। यह अर्ध-विवृत, गहरा, मध्य स्वर है। इसके उच्चारण में जीभ का मध्य भाग ऊपर की ओर उठता है तथा होठ कुछ खुल जाते हैं। डा० एनन के अनुसार इसका क्षेत्र बिन्दु में बिन्दुओं द्वारा दिखाया गया है। साधारणतया यह स्वर व्यंजन के साथ ही प्रयुक्त होता है। स्वतंत्र रूप में तो इसका व्यवहार स्वर के आदि में होता है। स्वर के अंत में इसका व्यवहार नहीं होता है।

उदा०—अदृष्ट, अथवा, अलाहो, अमरु।

१—प्रथम संकेत बिन्दु डा० एनन के पत्र तथा उनके लेख 'सम-फोनोमोग्राम-बेस्ट-एटिडन ऑफ साउथपानी' के आधार पर दिया गया है।

२—डा० एनन ने 'बाउन हिस्टरोग्राफी इन हाड़ीती' उपरीर्षक के संदर्भ 'अ' के विविध उच्चारण-प्रकारों को, जो सामान्य के व्यंजन तथा स्वरों के प्रभाव स्वतंत्र उत्पन्न होते हैं, विचार से दिया है। हेल्डे-सम-फोनोमोग्राम-बेस्ट-एटिडन ऑफ साउथपानी, लेख 'एटिडन इन सामान्य भाषा-प्राप्त करने' पृष्ठ ११-१२।

२. **ऌ**: यह धातु-संज्ञ, दीर्घ, ^१ मध्य स्वर है। इसके उच्चारण में जीम का मध्य-भाग कुछ ऊपर उठता है। होठ 'अ' के उच्चारण की भाँति कुछ बंद रहते हैं। स्वतंत्र रूप से इसका व्यवहार नहीं मिलता है।

उदा०—ले, लै, लरे (लह), लै (लह)।

ऍ: हाड़ीती का 'आ' मूल स्वर 'आ' के निकट है। यह दिवृत्, दीर्घ, मध्य-स्वर है। इसके उच्चारण में होठ खुले रहते हैं तथा जीम नीचे की ओर दब जाता है, किन्तु उगता। त्रिपदा भाग तनिक ऊपर की ओर उठता है। व्यंजन-रहित 'आ' केवल धातु के धादि में मिलता है।

उदा०—आग, आसर् (आहार), आंग् (आंगन), आद्।

ई: हाड़ीती का 'ई' मूलस्वर ई के निकट है। यह संवृत्, दीर्घ, मध्य-स्वर है। इसके उच्चारण में होठ फीले हैं तथा जीम का मध्य भाग ऊपर उठकर कठोर तात्तु के निकट पहुँचता है। यह धातु में सर्वत्र प्रयुक्त होता है।

उदा०—ईङ्गो (ईङ्गी), ईद्, साई, (सायी), भाई, कोरनी (कोरीन)।

उ: हाड़ीती का 'उ' संवृत्, ह्रस्व, परस्वर है। मूल स्वर 'ऊ' से तनिक मध्य की ओर झुका हुआ है। इसके उच्चारण में जीम का विद्यमान भाग ऊँचा उठता है और होठ गीम हो जाते हैं, किन्तु मूल स्वर 'ऊ' से कम गीम हो पाते हैं। स्वतंत्र रूप से इसका व्यवहार धातु के धादि में पाया जाता है, किन्तु किसी भी रूप में इसका व्यवहार धातु के धातु में नहीं मिलता है।

उदा०—उंदाई (उम दिन), गुम् (गुम), गुरम् (गुरम)।

ऊ: हाड़ीती के 'ऊ' का उच्चारण मूल स्वर 'ऊ' के समान होता है। यह संवृत्, दीर्घ, परस्वर है। इसके उच्चारण में जीम का विद्यमान भाग काफी ऊपर उठ जाता है तथा कठोर तात्तु की ओर बढ़ता है। इसमें होठ काफी दिसकर गोलान्तर

१—डा० डब्ल्यू. एस. एलन ने हाड़ीती स्वरों को सिधिल (Lax) और कठोर (Tense) प्रकारों में भी विभक्त किया है। वह तथा उ सिधिल स्वर है तथा मै, मा, ई, ऊ, ए तथा ओ कठोर स्वर है। यद्यपि सिधिल स्वर ह्रस्व तथा कठोर स्वर दीर्घ होते हैं, पर हाड़ीती में दीर्घ स्वर से आत्यर्थ विभक्ति सुर या लय से समझना चाहिये। ह्रस्व स्वर का उच्चारण अपेक्षाकृत सधु रूप में होता है।

देखिये—'एस्परेमन इन द हाड़ीती नोमिनल' लेख, 'स्वडीज इन लिक्विडिफ एनेलिजिस' पृष्ठ ८७।

रूप धारण किये रहते हैं। स्वतंत्र रूप में इसका व्यवहार शब्द के आदि तथा अंत में होता है, मध्य में नहीं। किन्तु व्यंजन के साथ यह शब्द में सर्वत्र पाया जाता है।

उदा०—ऊँदो (जूहा), ऊँट, गऊँ (गेहूँ), बाऊँ (बायाँ)।

ःएः हाड़ीती का 'ए' मूल स्वर 'ए' से उन्निक विवृत है। यह अर्द्ध-संवृत, दीर्घ, अग्रस्वर है। इसके उच्चारण में जीभ का अग्र भाग बायीं उठकर कठोरतालु को छूने का प्रयत्न करता है। होठ 'ई' की अपेक्षा कुछ अधिक खुल कर भंडाकृत बन जाते हैं। स्वतंत्र रूप से 'ए' का व्यवहार केवल शब्द के आदि में पाया जाता है और व्यंजन के साथ भी केवल आदि तथा मध्य में ही मिलता है, शब्द के अंत में नहीं मिलता।

उदा०—एक्, एड़ी, एक्खो (अवेला), नेवरी।

ःओः हाड़ीती का 'ओ' मूल स्वर 'ओ' के समान है। यह अर्द्ध-संवृत, दीर्घ, पश्च-स्वर है। इसमें जीभ का पिछला भाग कोमल तालु की ओर उठता है। होठ 'ऊ' की अपेक्षा कुछ अधिक खुलकर गोलाकार बन जाते हैं। व्यंजन-रहित 'ओ' का व्यवहार केवल शब्द के आदि तथा अंत में होता है। यह व्यंजन के साथ शब्द में सर्वत्र पाया जाता है।

उदा०—ओगद (ओपध), ओड़ो, कालो, कंदौई (हलवाई)।

अनुनासिक-स्वर

हाड़ीती में मिलने वाले प्रत्येक स्वर का अनुनासिक रूप देखने में आता है। अनुनासिक स्वर को निरनुनासिक स्वर से सर्वथा भिन्न मानना चाहिए, क्योंकि इसके कारण शब्द-भेद, अर्थ-भेद अथवा दोनों ही हो सकते हैं।^१ ऐसे स्वरों के उच्चारणों में वायु का कुछ अंश नासिका-द्वार से भी निकलने लगता है। स्वर का उच्चारण तो यथापूर्व ही होता है, पर साथ ही कोमलतालु और कौमा कुछ नीचे झुक जाते हैं। ऐसे स्वरों के उदाहरण निम्न शब्दों में देखे जा सकते हैं—

ःअः अँवरो (अमर), अँगोठो (अंगुष्ठ), संकर्पांतु (संक्रान्ति)।

ःअैः रँगो (रँगना), कँकड़ो (कंकड़ा), गँद (गँद)।

ःआः आंग्रू (आंगन), आँवल (आँचल), डांग्रू (पटु)।

ःईः सीग (सींग ; ईंट, जवाँई (जामाता)।

ःउः उंठी (उधर), उंदाड़े (उस दिन)।

ःऊः ऊँट, ऊँदड़ (ऊँदड़), ऊँदो (जूहा), ऊँखड़ो (इश)।

ःएः ऐ, ऐ तुम, फँपू (नाक का कीचड़)।

ःओः ओँद (पारो), लुण्णो (नवनीत)।

स्वर-संयोग

हाइली ने स्वर-संयोग के धनेक प्रकार देगने की मिलने हैं, जिन्हें यकारानि बग से नीचे दिशा जाता है—

अध	:	अधधधध
अई	:	अई (अधधधध)
अऊ	:	अऊ (अधधधध)
अई	:	अगई (अधधधध)
अऊ	:	अकृताऊ, अरूताऊ (मेक, धर्त के अकार पर ।)
अधो	:	अधो (अधधधध)
उई	:	उई (गुई)
एई	:	एई (येही)
ओई	:	ओई (हलवाई)

हाइली में दो से अधिक संयुक्त-स्वरों से बने ध्वनि नहीं मिलते ।

(स)

ध्वंजन

हाइली में १६ ध्वंजन ^१ मिलते हैं, जो इस प्रकार हैं—

१. स्पर्श-ध्वंजन

(अ) क-धर्मीय ध्वंजन

:कः यह महाप्राण, अधोप, कंठ्य, स्पर्श-ध्वंजन है । इसके उच्चारण में जिह्वा का पिछला भाग कोमल-तालु का स्पर्श करता है, किन्तु जब इसके बाद ई, ॥ स्वर आते हैं तब यह स्पर्श थोड़ा आगे होता है । इन दोनों अवस्थाओं में यह ध्वंजन कंठ्य वर्ण है अर्थात् ए के पूर्व अक्ष-कंठ्य एवं ई के पूर्व कोमल-तालुजात्र स्पर्श वर्ण हैं । यह नियम सभी क-धर्मीय ध्वनियों के सम्बन्ध में लागू होता है ।

उदा०—कान्, कोस्, खड्की ।

:खः यह महाप्राण, अधोप, कंठ्य, स्पर्श-ध्वंजन है । इसका उच्चारण 'क' के समान ही होता है, किन्तु इसमें महाप्राणता विद्यमान है ।

उदा०—खीखो, खांदो, खड् ।

हाद्वैती - व्यंजन - वर्गीकरण - तालिका

[illegible]

:गः यह मल्यप्राण, सघोष, कंठ्य, स्पर्श-व्यंजन है। उच्चारण में 'कू' के समान है, पर यह सघोष है।

उदा०—गाग्, गाग्, फागल्, सगल् (स्वयं ही)।

:घः यह महाप्राण, सघोष, कंठ्य, स्पर्श-व्यंजन है। इसका उच्चारण उपर्युक्त व्यंजनों के समान ही है। इसकी महाप्राणता इसे मल्यप्राण 'गू' से धूमक् करती है। इसका व्यवहार शब्द के आदि में पाया जाता है।

उदा०—घङ्गी, घङ्गी, घाग्, घग्।

(धा) ट-वर्गीय व्यंजन

:ट्: यह मल्यप्राण, सघोष, मूढग्य, स्पर्श-व्यंजन है। इसके उच्चारण के लिए जीभ की नोक को उलट कर कठोर तालु को स्पर्श किया जाता है।

उदा०—टाग् (पैर), लटीक्, लाट्, माटी (पति)।

:ठ्: ट-वर्ग का यह दूसरा व्यंजन है। यह महाप्राण, सघोष, मूढग्य, स्पर्श व्यंजन है। इसका उच्चारण 'ट्' के समान है, किन्तु यह महाप्राण व्यंजन है।

उदा०—ठीटीठी, ठूँठ्, गाँठ्, ठाग्।

:ड्: ट-वर्ग का यह तीसरा व्यंजन है। यह मल्यप्राण, सघोष, मूढग्य, स्पर्श व्यंजन है। इसका भी उच्चारण 'ट्' के समान है, किन्तु यह सघोष व्यंजन है।

उदा०—डाट् (दाढ़), डाँडो, डाँडो (पनु), डाकल्।

:ढ्: ट-वर्ग का यह चौथा व्यंजन है। यह महाप्राण, सघोष, मूढग्य, स्पर्श व्यंजन है। इसका भी उच्चारण ट-वर्गीय व्यंजनों के समान होता है, किन्तु यह महाप्राण सघोष व्यंजन है। इसका व्यवहार शब्द के आदि में ही मिलता है।

उदा०—ढोन्, ढोक्को, ढीट्, ढाँणो।

(इ) त-वर्गीय व्यंजन

:त्: त-वर्ग का यह प्रथम व्यंजन है। यह मल्यप्राण, सघोष, ह्रस्व, स्पर्श-व्यंजन है। इसने उच्चारण में जीभ की नोक दाँतों को स्पर्श करती है।

उदा०—तात्, तेत्, तुत्, तून् (विद्यमानता)।

:थ्: त-वर्ग का यह दूसरा व्यंजन है। यह महाप्राण, सघोष, ह्रस्व, स्पर्श व्यंजन है। इसका उच्चारण 'त्' के समान किया जाता है, किन्तु यह महाप्राण व्यंजन है।

उदा०—थून् (थून्), थूक्, थाथ्णी, थाथो, (मस्तक)।

:द्व्: त-वर्ग का यह तीसरा व्यंजन है। यह मल्यप्राण, सघोष, ह्रस्व, स्पर्श व्यंजन है। इसका उच्चारण 'त्' के समान होता है, किन्तु यह सघोष व्यंजन है।

उदा०—द्वद् (द्वन्द्व), द्वद्, द्वाद्, द्वाद्, द्वाद्णी।

ःघ्ः यह त-वर्ग का चौथा व्यंजन है। यह महाप्राण, सधोप, द्रव्य, स्पर्श-व्यंजन है। इसका उच्चारण त-वर्गीय व्यंजनों के समान होता है, किन्तु यह महाप्राण, सधोप व्यंजन है। इसका व्यवहार केवल शब्द के आदि में पाया जाता है।

उदा०—घन्तर् (घन्वन्तरि), घत्रो (घत्रुरा), घुनो (घुनव)।

(ई) प-वर्गीय व्यंजन

ःपः यह प-वर्ग का प्रथम व्यंजन है। यह मलप्राण, सधोप, द्रव्योष्ठ्य स्पर्श-व्यंजन है। इसके उच्चारण में दोनों होठ मिलकर वायु को प्रवह्य कर देते हैं फिर सहसा छोड़ दी जाती है। इसमें जीभ की सहायता नहीं ली जाती है।

उदा०—पाद्, पाप्, साप्, कपूर पीप्।

ःफः यह प-वर्ग का दूसरा व्यंजन है। यह महाप्राण, सधोप, द्रव्योष्ठ्य स्पर्श-व्यंजन है। इसका उच्चारण 'प्' के समान होता है, किन्तु यह महाप्राण है। इसका व्यवहार प्रायः शब्द के आदि में मिलता है। शब्द के मध्य तथा अन्त में यह बहुत कम मिलता है।

उदा०—फ्याहो (पहेली), फलांग् (छलांग), फांस्, (पाश) फाफ्रो (मफारा)।

ःय्ः यह प-वर्ग का तीसरा व्यंजन है। यह मलप्राण, सधोप, द्रव्योष्ठ्य, स्पर्श-व्यंजन है। इसका उच्चारण भी 'प्' के समान होता है, किन्तु यह सधोप व्यंजन है।

उदा०—फादो, फाफ्रो, गाम्लो (मध्य का), बारा (बारह)।

ःभ्ः यह प-वर्ग का चौथा व्यंजन है। यह महाप्राण, सधोप, द्रव्योष्ठ्य, स्पर्श-व्यंजन है। इसका उच्चारण भी उपर्युक्त प-वर्गीय व्यंजनों के समान होता है, किन्तु यह महाप्राण और सधोप व्यंजन है। इसका व्यवहार शब्द के आदि में ही प्रायः मिलता है।

उदा०—भीक्, भीतर, भैन्, भोवाई, भाई।

२. स्पर्श-संघर्षी व्यंजन

च-वर्गीय व्यंजन

ःच्ः यह च-वर्ग का प्रथम व्यंजन है। यह मलप्राण, सधोप, तालव्य, स्पर्श-संघर्षी-व्यंजन है। इसके उच्चारण में जीभ के प्रगने भाग की ऊपरी मसूढ़ों के निकट कठोर-तानु से कुछ रगड़ के साथ छूकर किया जाता है।

१—हा० एतन् चवर्गीय व्यंजनों की स्पर्श-श्रेणी में रखते हैं। देखिये, 'एस्परेयान' की हाइली नोमिनल 'तेल, पृष्ठ ८२ पर। हाइली ने ये व्यंजन हिन्दी के चवर्गीय व्यंजनों के समान स्पर्श-संघर्षी हैं। इनके उच्चारण जीभ मसूढ़ों के निकट कठोरतानु की रगड़ के साथ देर तक छूकर करती है। देखिये—
ठिपारी, हि० भा० उ० वि०, उत्तर पीठिया, २७।

उदा०—वांन्, वांन्, मांन्, कूंन्, पन् (पय) ।

:छ्: यह व-वर्ग का दूसरा व्यंजन है। यह महाप्राण, सधोप, तालम्ब, स्पर्श-संघर्षी व्यंजन है। इसका उच्चारण 'व्' के समान होता है, किन्तु यह महाप्राण व्यंजन है।

उदा०—छीणी (दिनी), छंदवाल, छद्को, मोछडी, छुछडी (तुमगो) ।

:ज्: यह व-वर्ग का तीसरा व्यंजन है। यह महाप्राण, सधोप, तालम्ब, स्पर्श-संघर्षी व्यंजन है। इसका उच्चारण भी 'व्' के समान होता है, किन्तु यह सधोप व्यंजन है।

उदा०—जोस्ती (भोतिगी), काजळ, जुर् (जहर), बण्न् (बाणिज्य) ।

:झ्: यह व-वर्ग का चौथा व्यंजन है। यह महाप्राण, सधोप, तालम्ब, स्पर्श-संघर्षी व्यंजन है। इसका उच्चारण भी अन्य व-वर्गीय व्यंजनों के समान होता है, किन्तु यह महाप्राण, सधोप व्यंजन है। इसका व्यवहार शब्द के आदि में पाया जाता है।

उदा०—झाडी, झोली, माँई ।

३. अनुनासिक व्यंजन

:ङ्: यह महाप्राण, सधोप, कंठ्य, अनुनासिक व्यंजन है। इसके उच्चारण में क-वर्गीय व्यंजनों के समान—जिह्वा का पिछला भाग शीघ्रतया वा स्पर्श करता है, पर साथ ही कुछ हवा नाक-मार्ग से भी निकल जाती है और शून्य उत्पन्न करती है। कोमल तालु के नीचे झुक जाने के कारण अन्य क-वर्गीय व्यंजनों की अपेक्षा जीम उसका कुछ पिछला भाग छूती है। इस व्यंजन का स्वतंत्र व्यवहार नहीं मिलता और न शब्द के आदि में प्रयुक्त होता है।^२

उदा०—जङ्ग, बङ्ग, मङ्ग, घडङ्ग ।

:ण्: यह महाप्राण, सधोप, मूर्द्धन्य, अनुनासिक व्यंजन है। इसके उच्चारण में मूर्द्धन्य व्यंजनों—ट-वर्गीय व्यंजनों के समान जीम की नोक को उलट कर कंठर तालु का तो स्पर्श होता ही है, साथ ही लिप्त वायु का कुछ अंश नासिका-निवर के द्वार से भी निकलता होता है। हाइती में इस अनुनासिक व्यंजन का प्राधान्य है। इसका व्यवहार शब्द के आदि में नहीं होता है।

उदा०—सण्णार् (शृंगार), कामण् (जादू), ऊणों (ऊन) ।

२—डा० एलन इस व्यंजन को हाइती व्यंजनों में स्थान नहीं देते। देखिये, एन्टि-रेगन इन दी हाइती नौमीनल, लेल 'स्टडीज इन लिम्ब्रिटिक एनेलिसिस' पुस्तक, पृष्ठ ८२ ।

ःन्: यह मलप्रमाण, सधोष, दन्त्य, अनुनासिक व्यंजन है। इसके उच्चारण में दंत्य स्पर्श के समान जीभ की नोक दांतों की पक्ति को छूती है और कुछ हवा नासिका-मार्ग से भी बाहर निकलती है।

उदा०—रीढ़, दूर (दोना), पाद, बीर्रो (बिनडो)।

ःन्हः यह महाप्राण, सधोष, दन्त्य, अनुनासिक व्यंजन है। यद्यपि यह संस्कृत में मूल ध्वनि नहीं है, किन्तु प्राचिन विद्वानों ने इसे म् (म्-ह) के समान ही मूल ध्वनि मान लिया गया है। इसका व्यवहार शब्द के आदि में ही होता है।

उदा०—म्हाबो (स्नान), म्हाळबो (देखना)।

ःम्: यह मलप्रमाण सधोष, द्योप्य, अनुनासिक व्यंजन है। इसका उच्चारण प-वर्गीय ध्वनियों के 'ब्' के समान होता है, किन्तु इसके उच्चारण में अनुनासिक व्यंजनों के समान कुछ हवा हलक के नाक के छिद्रों में नासिका-विषर में प्रवाह उत्पन्न करती है।

उदा०—माधो, मांब्धी, छोमासो, सोरम्।

ःम्हः यह महाप्राण, सधोष, द्योप्य, अनुनासिक व्यंजन है। इसका उच्चारण 'म्' के समान ही होता है, किन्तु यह महाप्राण है। इसे भी 'म्ह' के समान मूल व्यंजन ही माना जाना चाहिए। यह व्यंजन शब्द के आदि में प्रयुक्त होता है।

उदा०—म्हारो, म्हाराज्।

४. पारिवक

ःल्: यह मलप्रमाण, सधोष, पारिवक, दन्त्य व्यंजन है। इसके उच्चारण में जीभ की नोक दांतों की मज्जी तरह छूती है, किन्तु साथ ही जीभ के दाहिने-बायें जगह छूट जाती है जिसके कारण वायु पार्श्व से बहिर्गत होती है।

उदा०—लाज्, डालो, भील्।

ःल्हः यह महाप्राण, सधोष, पारिवक, दन्त्य व्यंजन है। इसके भी उच्चारण में जीभ की नोक दांतों की मज्जी तरह छूती है, किन्तु साथ ही जीभ के दाहिने-बायें जगह छूट जाती है जिसमें होकर हवा भीक से बाहर निकलती है। यह शब्द के आदि में ही प्रयुक्त होता है।

उदा०—ल्होङ्बो, ल्हीक् (लिखा)।

५. लुंछि

ःल्: यह मलप्रमाण, सधोष, लुंछि, वरत्य व्यंजन है। इसके उच्चारण में जीभ की नोक शीघ्रता से मझुओं को कई बार छूती है। इसका उच्चारण अधिक कष्ट-साध्य होने के कारण बच्चे इसके स्थान पर 'ल्' का प्रयोग करते हैं।

उदा०—राम्, रण (ऋण), बारा (बारह)।

६. उत्तिष्ठ

ःड्: यह अल्पप्राण, सघोष, उत्तिष्ठ, मूर्द्धन्य व्यंजन है। इसके उच्चारण में जीम की नोक को उलट कर नीचे के भाग से बठोर तालु की भटके के साथ छूकर रिया जाता है। इसका व्यवहार शब्द के आरंभ में नहीं पाया जाता है।

उदा०—कोड़ी, पेड़ (प्रतिष्ठा), साड़ा (साढ़)।

ःळ्: यह अल्पप्राण, सघोष, उत्तिष्ठ, पारिवर्त, मूर्द्धन्य व्यंजन है। इसके उच्चारण में जीम की नोक तनिक सी उलट कर 'डू' के उच्चारण की भांति कोमल तालु की भटके के साथ थोड़ी देर छूकर हट जाती है और स्पर्शकाल में 'लू' के समान जीम के दायाँ-बायाँ छूटी जगह से हवा निकलती है। इसका व्यवहार शब्द के आदि नहीं मिलता है। यह ध्वनि हिन्दी में नहीं पाई जाती है।

उदा०—वाळोस (वासोस), रूपाळी (रूपवती), गळो।

७. संघर्षी

:स: यह वल्लर्प, सघोष, ऊष्म, संघर्षीय व्यंजन है। इसके उच्चारण में जीम की नोक मसूड़ी के मध्य भाग की रगड़ के साथ सूती है, किन्तु निर्गत वायु का पूर्ण बल से अवरोध न होने से तथा जीम के ऊपर उठने के कारण वायु संघर्ष ध्वनि करती हुई निकल जाती है।

उदा०—रुपारी, घनशर्, स्वाम्, कर्त्तो (कृपक)।

हाड़ीजी में उक्त प्रकार के भक्तिरिक्त इसका उच्चारण शीतों के मध्य-भाग की जीम की नोक से छूकर भी उपर्युक्त प्रयत्न के साथ किया जाता है, किन्तु ऐसा उच्चारण बहुत कम सुनने में आता है।

:ह्: यह स्वरयन्त मुसी, सघोष, संघर्षी व्यंजन है। इसके उच्चारण में जीम तालु तथा होठों की सहायता बिस्कुल नहीं सी जाती है। निर्गत वायु की भीतर से पेंचकर घुन-झार के गुने बहने हुए स्वर-यन्त के मुख पर संघर्ष उत्पन्न करके इस ध्वनि का उच्चारण किया जाता है। हाड़ीजी में यह ध्वनि स्वरयन्त रूप से तालु के अंत में नहीं पाई जाती है तथा तालु के आदि की ओर बढ़ती दिखाई देती है।

उदा०—हीरो, हीरो (भूना), हीड़।

८. अर्द्धस्वर

:य्: यह ठानव्य, सघोष, अर्द्धस्वर है। इसके उच्चारण में जीम के अगले भाग की बठोर तालु की ओर से आकर दिया जाता है। सर्वनामों तथा स्थाननामों के अतिरिक्तों की छोड़कर हाड़ीजी में 'य्' का प्रयोग शब्द के आदि में नहीं मिलता।

उदा०—योउय्, योउयी (योह्वी), याल् (यान), या (यह)।

:व् यह इकोष्ठव्य, सघोष, अर्द्धस्वर है। इसके उच्चारण में दोरी होठ मुख की दो-दो ओर से स्पर्श करते हैं, किन्तु 'व्' के समान दिग नहीं जाने और

अहिर्नित वायु के लिए मध्य में अवकाश छोड़ देते हैं। इसके उच्चारण में जीभ का निम्न भाग कोमल तालु की ओर 'उ' के उच्चारण-स्थान की अपेक्षा और ऊँचा उठता है, किन्तु कोमल तालु का स्पर्श नहीं कर पाता। संस्कृत शब्दों के प्रादि का 'व्' हाड़ीती में 'व्' में बदल गया।

उदा०—रावळो, ग्याव्, कंवर, तळव् ।

ःव् हाड़ीती में इषोष्ठ्य, सघोष, घर्द्धस्वर 'व्' का उच्चारण भी होता है। संज्ञे 'V' से मिलता-जुलता इसका उच्चारण है, किन्तु 'V' के समान नीचे के होठ को दाँतों से दबा कर यह नहीं बोला जाता, अपितु इस प्रकार का आभास या प्रयत्न पाया जाता है। नीचे का होठ दाँतों के बीच में बढ़ता-बढ़ता रुक कर उच्चारण के पश्चात् झट जाता है। जहाँ हिन्दी में 'व्' के ठीक पश्चात् 'इ' पाया जाता है वहाँ हाड़ीती में 'व्' का प्रयोग मिलता है।

उदा०—वाने, वुं, व्वारी (सुहारी) ।

व्यंजन-संयोग

हाड़ीती में प्रादि, मध्य और अन्त्य व्यंजन-संयोग मिलते हैं—

प्रादि-व्यंजन-संयोग

हाड़ीती में प्रादि-व्यंजन संयोग प्रायः एक ही प्रकार का मिलता है। यह संयोग पूर्व व्यंजन के साथ घर्द्धस्वर के मेल से ही पठित होता है। इसके निम्नलिखित रूप मिलते हैं—

क् + व्	—	क्यारी
ख् + व्	—	खारो, खाई
ग्व् + व्	—	ग्याणी, ग्याव्-
ङ्व् + व्	—	ङ्वासीणू
च्व् + व्	—	च्यार, च्यारव्
छ्व् + व्	—	छादी (मकान), छाडी
ज्व् + व्	—	ज्यारे
झ्व् + व्	—	झाँवो (मजदूर)
झ्व् + व्	—	झ्याव्, झ्याळो (चोरकार)
झ्व् + व्	—	झ्वारो (खजूर)
ञ्व् + व्	—	ज्यार (ज्वार)
ञ्व् + व्	—	ज्वाई, ज्वाव्
ट्व् + व्	—	ट्याँ (भाँसे)
ड्व् + व्	—	ड्याव्छा (तिमाहे के पैर)

10862

६. उत्क्षिप्त

ःड्: यह मध्यप्राण, सघोष, उत्क्षिप्त, मूर्द्धन्य व्यंजन है। इसके उच्चारण में जीम की नोक को उभट कर नीचे के भाग से कठोर तानु को भटके के साथ छूकर किया जाता है। इसका व्यवहार शब्द के प्रारंभ में नहीं पाया जाता है।

उदा—कोड़ी, वेङ् (प्रतिष्ठा), साड़ा (साढ़)।

ःळ्: यह मध्यप्राण, सघोष, उत्क्षिप्त, पार्श्विक, मूर्द्धन्य व्यंजन है। इसके उच्चारण में जीम की नोक तनिक सी उभट कर 'ङ्' के उच्चारण की भांति कोमल तानु को भटके के साथ थोड़ी देर छूकर हट जाती है और स्पर्शकाल में 'लू' के समान जीम के बायें-बायें छूटी जगह से हवा निकलती है। इसका व्यवहार शब्द के प्रादि नहीं मिलता है। यह ध्वनि हिन्दी में नहीं पाई जाती है।

उदा०—वाळोस (वासीस), रूपाळी (रूपवती), गळो।

७. संघर्षी

ःस: यह वत्सर्ग, सघोष, उच्चम, संघर्षीय व्यंजन है। इसके उच्चारण में जीम की नोक मसूढ़ो के मध्य भाग को रगड़ के साथ छूती है, किन्तु निर्गत वायु का पूर्ण रूप से प्रवरोध न होने से तथा जीम के ऊपर उठने के कारण वायु संघर्ष ध्वनि करती हुई निकल जाती है।

उदा०—रुसारी, मसहार, रसाम, कर्सो (कूपक)।

हाड़ीती में उक्त प्रकार के प्रतिरिक्त इसका उच्चारण शीतों के मध्य-भाग को जीम की नोक से छूकर भी उपर्युक्त प्रयत्न के साथ किया जाता है, किन्तु ऐसा उच्चारण बहुत कम सुनने में आता है।

ःई: यह स्वरयंत्र मुली, सघोष, संघर्षी व्यंजन है। इसके उच्चारण में जीम तानु तथा होठों की सहायता बिनाकुल नहीं सी जाती है। निर्गत वायु को भीतर से फँककर मुख-द्वार के खुले रहते हुए स्वर-यंत्र के मुख पर संघर्ष उत्पन्न करके इस ध्वनि का उच्चारण किया जाता है। हाड़ीती में यह ध्वनि स्वतंत्र रूप से शब्द के अंत में नहीं पाई जाती है तथा शब्द के प्रादि की ओर बढ़ती दिखाई देती है।

उदा०—हांको, हींको (भूता), हीङ्।

८. अर्द्धस्वर

ःय्: यह तालव्य, सघोष, अर्द्धस्वर है। इसके उच्चारण में जीम के प्रत्येक भाग को कठोर तानु की ओर से जाकर किया जाता है। सर्वनामों तथा स्थानवाचक क्रिया-विशेषणों को छोड़कर हाड़ीती में 'य्' का प्रयोग शब्द के प्रादि में नहीं मिलता।

उदा०—कोयल्, दोय्ती (रोहिणी), व्याण् (विमान), या (यह)।

ःय: यह द्रुगोष्ठ्य, सघोष, अर्द्धस्वर है। इसके उच्चारण में दोनों होठ एक दूसरे को दोनों ओरों पर स्पर्श करते हैं, किन्तु 'य्' के समान बिल नहीं आते और

बहिर्गत वायु के लिए मध्य में अवकाश छोड़ देते हैं। इसके उच्चारण में जीम का पित्रवा भाग कोमल तालु की ओर 'उ' के उच्चारण-स्थान की अपेक्षा और ऊंचा उठता है, किन्तु कोमल तालु का स्पर्श नहीं कर पाता। संस्कृत पादों के प्रादि का 'व्' हाड़ीती में 'व्' में बदल गया।

उदा०—रावळ्, न्याव्, कंवर, तळव्।

ःव् हाड़ीती में द्व्योष्ठ्य, त्र्योष, घर्द्धस्वर 'व्' का उच्चारण भी होता है। धंषेओ 'V' से मिलता-जुलता इसका उच्चारण है, किन्तु 'V' के समान नीचे के होठ को दांतों से दबा कर यह नहीं बोना जाता, अपितु इस प्रकार का आमास या प्रसरण पाया जाता है। नीचे का होठ दांतों के बीच से बढ़ता-बढ़ता दक कर उच्चारण के परवात् पीठ जाता है। जहां हिन्दी में 'व्' के ठीक परवात् 'ह्' पाया जाता है वहां हाड़ीती में 'व्' का प्रयोग मिलता है।

उदा०—वान्, व्वा, स्वारी (सुहारी)।

व्यंजन-संयोग

हाड़ीती में प्रादि, मध्य और अन्त्य व्यंजन-संयोग मिलते हैं—

प्रादि-व्यंजन-संयोग

हाड़ीती में प्रादि-व्यंजन संयोग प्रायः एक ही प्रकार का मिलता है। यह संयोग पूर्व व्यंजन के साथ घर्द्धस्वर के मेल से ही घटित होता है। इसके निम्नलिखित रूप मिलते हैं—

क् + प्	—	कपाधि
क् + ब्	—	कवारो, क्वांङ्
क् + म्	—	कमारो, क्माङ्
क् + य्	—	क्वालीयू
क् + र्	—	क्वार, क्वावण
क् + ल्	—	क्वाली (मकान), क्वाली
क् + श्	—	क्वाद्
क् + ष्	—	क्वाळ्यो (मजदूर)
क् + झ्	—	क्वाच्, क्वाळी (बोस्कार)
क् + ञ्	—	क्वारो (सबूर)
क् + त्	—	क्वार् (ज्वार)
क् + थ्	—	क्वाई, क्वान्
क् + द्	—	क्वा (मांछें)
क् + ण्	—	क्वास्णा (तिमाहे के बर)

10862

६. उन्मिश्र

ःयूः यह उन्मिश्र, सधोप, उन्मिश्र, मुर्द्धन् स्वर है। इसके उच्चारण में जीम की मोह को उलट कर ऋ के साथ में कठोर तानु को भरने के साथ ध्रुव किया जाता है। इसका व्यवहार शब्द के धारम में नहीं पाया जाता है।

उदा०—कोटी, गीह (उन्मिश्र), गाढ़ा (गर्द्ध)।

ःऊः यह उन्मिश्र, सधोप, उन्मिश्र, पारिवर्त, मुर्द्धन् स्वर है। इसके उच्चारण में जीम की मोह लज्जित भी उलट कर 'हू' के उच्चारण की भाँति कोमल तानु को भरने के साथ कोटी देर ध्रुव हट जाती है और शर्माणा में 'गू' के समान जीम के साथ-साथ ध्रुवी जगह में हवा निकलती है। इसका व्यवहार शब्द के धारम में नहीं मिलता है। यह ध्वनि हिन्दी में नहीं पाई जाती है।

उदा०—भाळीम (भाभीम), काली (काली), गली।

७. संघर्ष

ःराः यह संघर्ष, सधोप, ऊम, संघर्ष स्वर है। इसके उच्चारण में जीम की मोह मधुरी के मध्य भाग को शब्द के साथ ध्रुवी है, किन्तु निर्वृत वायु का ध्रुव का से धरने न होने से तथा जीम के ऊपर उठने के कारण वायु संघर्ष ध्वनि करती हुई निकल जाती है।

उदा०—रानी, मनसा, रान, कर्म (रान)।

हाड़ी की ये उक्त प्रकार के धारित इसका उच्चारण शर्ती के मध्य-भाग को जीम की मोह से ध्रुव भी उलट कर प्रयत्न के साथ किया जाता है, किन्तु ऐसा उच्चारण बहुत कम सुनने में आता है।

ःहूः यह स्वरध्वन मुली, सधोप, संघर्ष स्वर है। इसके उच्चारण में जीम तानु तथा होठों की सहायता बिन्दु नही सी जाती है। निर्वृत वायु को और से फँकर मुख-द्वार के ध्रुव रहते हुए स्वर-ध्वन के मुख पर संघर्ष उत्पन्न करके इस ध्वनि का उच्चारण किया जाता है। हाड़ी में यह ध्वनि स्वरध्वन रूप से शब्द के अन्त में नहीं पाई जाती है तथा शब्द के धारि की ओर बढ़ती दिखाई देती है।

उदा०—हांकी, हीरो (हूना), हीहू।

८. अर्द्धस्वर

ःयूः यह तालव्य, सधोप, अर्द्धस्वर है। इसके उच्चारण में जीम के प्रत्ये भाग को कठोर तानु की ओर से जाकर किया जाता है। सर्वनामों तथा स्थानवाचक क्रिया-विशेषणों को छोड़कर हाड़ी में 'यू' का प्रयोग शब्द के धारि में नहीं मिलता।

उदा०—कोमल, दोस्ती (दोहिनी), व्याण (विमान), या (यह)।

ःवः यह द्योप्य, सधोप, अर्द्धस्वर है। इसके उच्चारण में दोनों होठ एक दूसरे की दोनों छोरों पर स्पर्श करते हैं, किन्तु 'वू' के समान मिल नहीं जाने और

बहिर्गत वायु के लिए मध्य में अवकाश छोड़ देते हैं। इसके उच्चारण में जीम का विद्वन् भाग कोमल टालु की ओर 'उ' के उच्चारण-स्थान की ओर अंवा उठता है, किन्तु कोमल टालु का स्पर्श नहीं कर पाता। संस्कृत शब्दों के प्रादि का 'व्' हाड़ीती में 'व्' में बदल गया।

उदा०—रावळो, ग्याव्, कंवर्, ठळव् ।

ःव् हाड़ीती में द्व्योष्ठ्य, सघोष, धर्तृस्वर 'व्' का उच्चारण भी होता है। मंत्रेओ 'V' से मिलता-जुलता इसका उच्चारण है, किन्तु 'V' के समान नीचे के होठ को दांतों से दबा कर यह नहीं बोला जाता, बल्कि इस प्रकार का आभास या प्रयत्न पाया जाता है। नीचे का होठ दांतों के बीच में बढ़ता-बढ़ता एक कर उच्चारण के परवाव् मोड़ जाता है। जहां हिन्दी में 'व्' के ठीक परवाव् 'व्' पाया जाता है वहां हाड़ीती में 'व्' का प्रयोग मिलता है।

उदा०—वानै, वां, व्गारी (बुहारी) ।

व्यंजन-संयोग

हाड़ीती में प्रादि, मध्य और अन्त्य व्यंजन-संयोग मिलते हैं—

प्रादि-व्यंजन-संयोग

हाड़ीती में प्रादि-व्यंजन संयोग प्रायः एक ही प्रकार का मिलता है। यह संयोग पूर्व व्यंजन के साथ धर्तृस्वर के मेल से ही घटित होता है। इसके निम्नलिखित रूप मिलते हैं—

क् + व्	—	क्यारी
क् + व्	—	कवारो, क्वांइ
ख् + व्	—	ख्याणी, क्खान्
ग्ल + व्	—	ग्लासील्ल
ग्ल + व्	—	ग्लास, ग्यावण्
ग्ल + व्	—	ग्लाही (मकान), ग्लाही
घ् + व्	—	घ्याइ
घ् + व्	—	घ्वांळ्यो (मजदूर)
छ् + व्	—	छ्याव्, छ्याळी (चोरकार)
छ् + व्	—	छ्वांरो (खजूर)
ज् + व्	—	ज्यार् (ज्वार)
ज् + व्	—	ज्वांई, ज्वान्
झ् + व्	—	झ्यां (घांछें)
झ् + व्	—	झ्वास्णा (तिपाहे के पैर)

10862

स्पर्श + अन्य व्यंजन

कः	क् + क्	—	क्वक्क, मक्का, पक्को, नक्की
	क् + ख्	—	क्वक्ख
	क् + घ्	—	क्वक्को
	क् + ट्	—	क्वक्की, छोक्की, छान्की
	क् + ठ्	—	क्वक्की
	क् + ड्	—	क्वक्की
	क् + ण्	—	क्वक्की, क्वक्की
	क् + त्	—	क्वक्की, क्वक्की
	क् + द्	—	क्वक्की
	क् + ब्	—	क्वक्की, क्वक्की
	क् + म्	—	क्वक्की
	क् + य्	—	क्वक्की (क्वक्की)
	क् + र्	—	क्वक्की, क्वक्की (क्वक्की), क्वक्की
	क् + ल्	—	क्वक्की
	क् + व्	—	क्वक्की
	क् + श्	—	क्वक्की
खः	ख् + क्	—	क्वक्की, क्वक्की, क्वक्की
	ख् + ख्	—	क्वक्की
	ख् + घ्	—	क्वक्की, क्वक्की
गः	ग् + क्	—	क्वक्की
	ग् + ख्	—	क्वक्की (क्वक्की)
	ग् + ट्	—	क्वक्की
	ग् + ठ्	—	क्वक्की
	ग् + ड्	—	क्वक्की (क्वक्की रक्की की क्वक्की)
	ग् + ण्	—	क्वक्की
	ग् + त्	—	क्वक्की
	ग् + द्	—	क्वक्की (क्वक्की), क्वक्की
	ग् + प्	—	क्वक्की
	ग् + ब्	—	क्वक्की
	ग् + म्	—	क्वक्की (क्वक्की)
	ग् + य्	—	क्वक्की
	ग् + र्	—	क्वक्की, क्वक्की
	ग् + ल्	—	क्वक्की, क्वक्की

:चः ^१	च् + क्	—	बच्को, हच्की, पाच्की
	च् + ख्	—	बखो, चुखो
	च् + छ्	—	मच्ची
	च् + द्	—	सीच्ही
	च् + ण्	—	फाच्ण (उस्तण), छाच्णी (बागनी)
	च् + त्	—	बांच्तां
	च् + प्	—	बप्पण्
	च् + ब्	—	बांच्बो, छांच्बो
	च् + म्	—	पच्मण्यु
	च् + य्	—	पांच्यो
	च् + र्	—	काच्रो
	च् + ल्	—	चोच्लो, बीच्लो, पच्लो
	च् + ळ्	—	काच्लो, मच्लो
:छ्:	छ् + क्	—	रीछ्की
	छ् + म्	—	सछ्मण्यो
	छ् + ळ्	—	मांछ्ली
:ज्:	ज् + ज्	—	बज्जी (बार)
	ज् + ण्	—	वाज्णी
	ज् + त्	—	बाज्तां
	ज् + प्	—	राज्पाद्
	ज् + म्	—	ताज्मी, हाज्मू
	ज् + य्	—	साज्यो, मोज्यो (मोडुदीन)
	ज् + र्	—	बाज्रो, जोज्रो (बर्जर)
	ज् + ळ्	—	बीज्लो
:ट्:	ट् + क्	—	मट्को, सट्को, बट्को (टुफ्फा)
	ट् + ट्	—	फुट्टो (पावरण), सुट्टी
	ट् + द्	—	मट्ठो (पीमा)
	ट् + द्	—	कोट्टी
	ट् + र्	—	काट्णी
	ट् + ब्	—	पाट्बो
	ट् + य्	—	टाट्यो (बर्), मोट्याद् (पुबक)
	ट् + म्	—	माट्माव्

१—एपरी-मंवरि चरणीय स्थान एतान् के साथ सुमीने की दृष्टि से रत्न मिले हैं।

ः	ह् + क्	—	संहका
	ह् + ब्	—	संहबेर (विभवी)
	ह् + स्	—	संहमारी
	ह् + य्	—	संहया
इ :	ह् + क्	—	तहको, महको
	ह् + घ्	—	महघी
	ह् + छ्	—	महछ
	ह् + ज्	—	महजी
	ह् + ष्	—	दहको (मुर्गा बन्द करने का स्थान)
	ह् + य्	—	महाय्या
ः	ह् + क्	—	दुतुकारो
	ह् + क्	—	पातुको
	ह् + त्	—	पत्तो
	ह् + त्	—	कतुनो
	ह् + थ्	—	पांथो (जेबनार), बाथो, पाथो,
	ह् + र्	—	मथाछोर्
	ह् + त्	—	मत्तबी
	ह् + ल्	—	मात्तोल् (मर्त्यलोह)
	ह् + ल्	—	कोरवाली
ध् :	ह् + छ्	—	बाथ्छो
इ :	ह् + र्	—	गहो, महो
	ह् + य्	—	माथनी
	ह् + र्	—	बांरी, ऊंरी
	ह् + ल्	—	बाथली
ः	ह् + क्	—	छाप्की (बाहुक), पाप्की (पुत्ता)
	ह् + र्	—	कप्ती, माप्ती
	ह् + क्	—	माप्की, भूप्की, काप्की
	ह् + ल्	—	माप्पू
	ह् + त्	—	हाप्ती, सप्ताबी
	ह् + त्	—	सप्पू
	ह् + त्	—	सप्पी, बुप्पी
	ह् + थ्	—	पाप्पो
	ह् + य्	—	बीप्पी (बिबडा), रप्पी (रपडा)
	ह् + र्	—	रोरो-रुप्पी (दण्डा)

	ए + म्	—	साप्ती, भूप्ती
ऋ :	ए + ए	—	झाप्ती
ऌ :	अ + क्	—	डम्पी (मध), भ्रम्पी
	अ + ङ्	—	लोम्पी, होम्पी
	अ + ञ्	—	झम्पी, भ्रम्पी
	अ + य्	—	दम्पारी
	अ + र्	—	जाप्ती, तोप्ती
	अ + ल्	—	तूप्ती

अनुनासिक + अन्य व्यंजन

ऌ :	इ + म्	—	मङ्गी, मङ्-यङ्ङ, तङ्गी (कमी)
ऌ :	ए + म्	—	पम्पाय्म, मम्पाय्म
ऌ :	अ + क्	—	जम्पी, मङ्
	अ + ख्	—	तम्पा
	अ + ग्	—	पम्पायन्
	अ + ङ्	—	मङ्गर्
	अ + द्	—	तन्टर् (सपातार)
	अ + ध्	—	भङ्गर्, पङ्गो
	अ + त्	—	सतम्पर्
	अ + ण्	—	मन्दर्, मन्दर्पी
	अ + य्	—	पङ्गी
	अ + र्	—	मम्पाय, पुन्प
	अ + ल्	—	पुन्प (पुष्पार्थ)
	अ + श्	—	धर्मी
	अ + स्	—	मुम्पी, पान्पी
ऌ :	अ + क्	—	मम्पाय्पी
	अ + ग्	—	होम्पायि
	अ + ख्	—	सम्पार्, लोम्पी, पोम्पी, नम्पी
	अ + छ्	—	गम्पी
	अ + ट्	—	टङ्गी
	अ + द्	—	डम्प्यो
	अ + ध्	—	तूम्पी
	अ + त्	—	कम्पी, सम्पी

म + द	—	जम्भु, उम्दा
म + प	—	कम्पू (छना), चम्पो
म + फ	—	जम्फर्
म + ब	—	लम्बो
म + म	—	धरम्मार, चम्मार
म + य	—	सम्भू (दशहरे का मेला)
म + र	—	सम्भ्र
म + ल	—	साम्ली
म + ङ	—	काम्ठी

सुखिल + अन्य व्यंजन

र + क	—	चर्को (चर्परा)
र + ख	—	चर्को, चर्को
र + ग	—	गुरो
र + घ	—	गर्को, चर्को
र + ङ	—	गर्को
र + ज	—	दर्को, मर्को
र + झ	—	लर्कोटो, कर्को (कक), बोर्को
र + ञ	—	चार्को, चार्को (डार)
र + त	—	चर्ता (चाति), चर्ताऊ (चर्त पर)
र + थ	—	चर्को
र + द	—	चर्दा (धडा), चर्दा (चर्दा)
र + ध	—	चर्धण, चर्धो
र + न	—	चार्धती
र + म	—	चर्माधो
र + र	—	चुरो, चुरो (चोरे का चुरा)
र + ल	—	चुर्लाट (चुलली)
र + ष	—	चार्ष्टो (चाहर की), चर्दाधो
र + श	—	चर्श
र + स	—	चर्सर

पारिवर्क + अन्य व्यंजन

ल + क	—	हम्भारो, दम्भार (दुम्भार)
ल + ख	—	बेम्भाही, रेम्भाही

म् + ष	—	बोधयाम्
म् + ष	—	तत्सङ्घट् (विचारना)
म् + ज्	—	उत्थाङ् (उपभन)
म् + ट्	—	घोस्ती (धियक्ता), पस्ती
म् + ङ्	—	डाहङ्
म् + ङ्	—	गूस्को, साहङ्
म् + ण्	—	बस्ती, घास्ती-घास्ती
म् + ण्	—	घोस्दारी (उम्बू)
म् + ण्	—	जास्ती
म् + फ्	—	गस्को (एक सङ्की), सल्को (मुल्का)
म् + ब्	—	हाहङ्, चाहङ्
म् + भ्	—	गुस्मी (एक जाति)
म् + म्	—	गैस्पो (पागल)
म् + र्	—	हाल्पो
म् + ल्	—	दस्सगी
म् + ल्	—	एस्सङ्
म् + व्	—	फैस्वान्
म् + ल्	—	फास्को (एक कम)
ऌ + क्	—	कल्कङ्गी
ऌ + ग्	—	माङ्गळ
ऌ + ज्	—	काङ्ग्यो
ऌ + ण्	—	पाङ्गी
ऌ + ट्	—	बाङ्दी
ऌ + म्	—	काङ्ग्यो, पाङ्ग्यो, माङ्ग्या
ऌ + ल्	—	पङ्ग्यो, पाङ्ग्यो (पङ्गे का दस्सन)

अर्द्धस्वर+अन्य व्यंजन

ः +	म् + क्	—	पाङ्को, जाङ्को
	म् + फ्	—	काङ्फङ् जाङ्फङ्
	म् + र्	—	गोङ्पो
	म् + ल्	—	गोङ्पो, भाङ्पो, माङ्पो
ः +	म् + ग्	—	जाङ्गो
	म् + ट्	—	भाङ्पो (नाई), नाङ्पो (मजाक)

वृ + इ	—	सेवृङो, जेवृङो
वृ + ए	—	पोवृणो (मिट्टी का तवा)
वृ + ऐ	—	जीवृतो
वृ + अ	—	पावृसो, सावृसी
वृ + ऌ	—	छावृळी, बावृळी
वृ + ॡ	—	मावृमी

उष्म (स्) + अन्य व्यंजन

ःस्	स् + क	—	मस्कोङ्घो (मज्जाकिंया)
	स् + ट	—	चास्टा त्वाङ्घी (एक उपरोध), दुस्ती
	स् + थ	—	कुस्ती, पस्ताबो
	स् + द	—	सस्दीक्
	स् + ध	—	बस्नु, कस्नु (नाम)
	स् + न	—	गस्वत् (रिश्वत्)
	स् + म	—	जस्मू, घास्मान्
	स् + य	—	हृत्पाव् (हिसाब), गणोस्वो (गणेश)
	स् + र	—	सास्त्रो, तीस्त्रो
	स् + ल	—	फैस्त्रो (फासला)
	स् + ष	—	घट्सुळी
	स् + श	—	देवस्वासी
	स् + स	—	सुरसो, पुस्तो

अन्त्य-व्यंजन-संयोग

हाकीती में निम्नलिखित अन्त्य-व्यंजन-संयोग मिलते हैं—

गृ + ग	—	जग्ग (यत्त), मुग्ग (मूर्ख)
ङृ + क	—	ङङ्ग, गङ्ग
ङृ + ख	—	सङ्ग
ङृ + ग	—	रङ्ग, नंगपङ्ग
चृ + च	—	कच्
चृ + छ	—	पच्
चृ + ज	—	मज्ज (देर)
चृ + ङ	—	सङ्ग
चृ + ञ	—	ठङ्ग, ङङ्ग

क + क	—	का
क + ख	—	काख, कु-ख
क + ग	—	काग
क + घ	—	काघ
क + ङ	—	काङ
ख + क	—	काख
ख + ख	—	काख
ख + ग	—	काग
ख + घ	—	काघ
ख + ङ	—	काङ
ग + क	—	काग
ग + ख	—	काख
ग + ग	—	काग
ग + घ	—	काघ
ग + ङ	—	काङ

तीन व्यंजन-संयोग

सात सातवी के साधारण ३३ तीन व्यंजनों के संयोग के उदाहरण हम अब मिलने हैं। यह व्यंजन-संयोग सात के अक्षर में ही बनाया जाता है तथा इन संयोग में संज्ञित व्यंजन अक्षर धातु रहते हैं। तीन के अधिक व्यंजनों के संयोग नहीं मिलते।

क + क + क	—	काका
क + क + ख	—	काकाख
क + क + ग	—	काकाग, काकाङ
क + क + घ	—	काकाघ
क + क + ङ	—	काकाङ
क + ख + क	—	काकाख
क + ख + ख	—	काकाख
क + ख + ग	—	काकाग, काकाङ
क + ख + घ	—	काकाघ
क + ख + ङ	—	काकाङ
क + ग + क	—	काकाग
क + ग + ख	—	काकाख
क + ग + ग	—	काकाग
क + ग + घ	—	काकाघ
क + ग + ङ	—	काकाङ
क + घ + क	—	काकाघ
क + घ + ख	—	काकाघ
क + घ + ग	—	काकाग
क + घ + घ	—	काकाघ
क + घ + ङ	—	काकाङ
क + ङ + क	—	काकाङ
क + ङ + ख	—	काकाङ
क + ङ + ग	—	काकाङ
क + ङ + घ	—	काकाङ
क + ङ + ङ	—	काकाङ
ख + क + क	—	काकाख
ख + क + ख	—	काकाख
ख + क + ग	—	काकाग
ख + क + घ	—	काकाघ
ख + क + ङ	—	काकाङ
ख + ख + क	—	काकाख
ख + ख + ख	—	काकाख
ख + ख + ग	—	काकाग
ख + ख + घ	—	काकाघ
ख + ख + ङ	—	काकाङ
ख + ग + क	—	काकाग
ख + ग + ख	—	काकाख
ख + ग + ग	—	काकाग
ख + ग + घ	—	काकाघ
ख + ग + ङ	—	काकाङ
ख + घ + क	—	काकाघ
ख + घ + ख	—	काकाघ
ख + घ + ग	—	काकाग
ख + घ + घ	—	काकाघ
ख + घ + ङ	—	काकाङ
ख + ङ + क	—	काकाङ
ख + ङ + ख	—	काकाङ
ख + ङ + ग	—	काकाङ
ख + ङ + घ	—	काकाङ
ख + ङ + ङ	—	काकाङ
ग + क + क	—	काकाग
ग + क + ख	—	काकाख
ग + क + ग	—	काकाग
ग + क + घ	—	काकाघ
ग + क + ङ	—	काकाङ
ग + ख + क	—	काकाख
ग + ख + ख	—	काकाख
ग + ख + ग	—	काकाग
ग + ख + घ	—	काकाघ
ग + ख + ङ	—	काकाङ
ग + ग + क	—	काकाग
ग + ग + ख	—	काकाख
ग + ग + ग	—	काकाग
ग + ग + घ	—	काकाघ
ग + ग + ङ	—	काकाङ
ग + घ + क	—	काकाघ
ग + घ + ख	—	काकाघ
ग + घ + ग	—	काकाग
ग + घ + घ	—	काकाघ
ग + घ + ङ	—	काकाङ
ग + ङ + क	—	काकाङ
ग + ङ + ख	—	काकाङ
ग + ङ + ग	—	काकाङ
ग + ङ + घ	—	काकाङ
ग + ङ + ङ	—	काकाङ

[illegible]

प्राप्त मायवी के ४
विगत है । यह सर्वज्ञ-
विद्वान् सर्वज्ञ प्राप्तः सन्

十
十
十
十
十
十
十
十

इस ध्वंजन-शिक्षा में मनोवैज्ञानिक पद्धति का निर्वाह मिलता है। प्रारंभिक कक्षाओं में अध्ययन के प्रति रुचि जागृत करने के लिए चित्रमयी पुस्तकों से शिक्षा देने की पद्धति आज प्रचलित है। इसीलिए बच्चे 'क कवुतर वाले' से अपनी ध्वंजन-शिक्षा प्रारंभ करते हैं और कवुतर के चित्र के साथ 'क'-रूप में बनी रेखाएँ उस चित्र-द्वारा सहज ही स्मरण रह जाती हैं।

इससे एक भिन्न पद्धति भी है, जिसे वर्णमाला याद करते समय बच्चों द्वारा अपनाया जाता है। यह पद्धति गाकर याद करने की है। इसे ही पढ़ाड़ों की याद करते समय छोटे-छोटे बालक अपनाते हैं। वे 'एक दुबा दो' और 'दो दुबा चार' की गाकर याद करते हैं और इस प्रकार बच्चे पढ़ाड़े सरलता से याद कर लेते हैं। इस पद्धति के अपनाने से उनके कोमल मस्तिष्क पर अधिक बोझ नहीं पड़ता है।

अतः यह स्पष्ट है कि नीरस अक्षर-ज्ञान को सरलता के साथ हृदयंगम करने के लिए चित्रकला और संगीत-कला का साध्य माध्यम भी लिया जाता है। हाक्षोती का 'कवचा' इन दोनों का समन्वित रूप है। उसे गाकर भी याद किया जाता है और प्रत्येक अक्षर का साथ ऐसा सार्थक चित्र भी जुड़ा हुआ है, जो उस ध्वंजन की प्राकृति के अनु रूप होता है तथा निरन्तर वस्तु उसके आसपास की जिसरी हुई वस्तुओं में से होती है। यह 'कवचा' उस समय अति मनोवैज्ञानिक रहा होगा, जब मुद्रण-यंत्रों के प्रभाव में पुस्तकों के दर्शन जन-माधारण को दुर्लभ थे।

उपर्युक्त वर्णमाला पर दृष्टिपात करने के उपरान्त अधिकांश ध्वंजनों को चित्र-द्वारा समझाये जाने की पद्धति का स्पष्ट बोध हो जाता है। कुछ ध्वंजनों के बिना संकेत भी मिलते हैं, पर ऐसे संकेत भी प्रायः किसी चित्रमय ध्वंजन की ओर होते हैं। ज्ञात के सहारे अज्ञात को हृदयंगम करना सरल हो जाता है। इस दृष्टि से ऐसे संकेत भी कम महत्वपूर्ण नहीं हैं।

हाक्षोती 'कवचा' से संकेतित चिह्नों की देखने से इसका स्वरूप स्पष्ट हो जायगा।

‘सीदो’ या ध्वनि-वर्गीकरण

हाक्षोती के प्रत्येक विधार्थी को साक्षर बनने के लिए 'कवचा' तथा 'सीदो' अक्षर पढ़ना पड़ता था। 'सीदो' या 'सीधा' उसी प्रकार का शब्द है जिस प्रकार का 'कवचा' है। जिस प्रकार आधुनिक 'कवचा' ध्वंजन-माला को ग्रहण करने की प्रवृत्ति का प्रतीक है उसी प्रकार आधुनिक 'सीदो' मगरत अक्षरों का व्याकरणिक विवेचन है। सर्ववर्मा के द्वारा संस्कृत-शिक्षा को सुगम बनाने की प्रक्रिया का परिणाम 'सीदो' है।

हाक्षोती का 'सीदो' 'वार्तन रूपमाला' से लिया गया है। पाणिनि का व्याकरण पंडितों में सम्मानित रहा, पर जन साधारण में वह प्राज्ञ नहीं हो सका। वह

ध्वनि-शिक्षा और लिपि

कक्को या व्यंजन-माला

हाड़ीती की कोई स्वतंत्र वर्णमाला नहीं है। हाड़ीती-क्षेत्र में विद्यार्थी की वही सीखना पड़ता है जो हिन्दी-क्षेत्र के विद्यार्थी की सीखना पड़ता है। स्वर और व्यंजनों की संख्या भी लगभग वही है, यद्यपि व्यवहार में कम ही स्वर तथा व्यंजन आते हैं। प्राचीन पद्धति में शिक्षा प्राप्त करने वाला विद्यार्थी 'बारसड़ी' (बादशाही) सीखता है। वस्तुतः ये बादश या बारह स्वर हैं जिनका विविध व्यंजनों के साथ प्रयोग करना ही 'बारसड़ी' कहलाता है। इस प्रकार प्रत्येक व्यंजन के रूप इस प्रकार मिलते हैं—

(१) क, का, कि, की, कु, कू, के, कै, को, की, कं, कः ;

(२) ख, खा, खि, खी, खु, खू, खे, खै, खो, खी, खं, खः आदि।

प्राचीन परंपरागत 'बारसड़ी' के इन रूपों में स्वरों की संख्या निश्चित हो जाती है। हाड़ीती की 'बारसड़ी' के बारह स्वर इस प्रकार हैं—म, धा, द, ई, उ, ऊ, ए, ऐ, औ, मी, मी, मः। ये स्वर प्राचीन काल में इस क्षेत्र में व्यवहार में आने लगे, पर आधुनिक काल में इनमें से द, ऐ, औ तथा मः के प्रयोग हाड़ीती बोलचाल में नहीं मुनाये पड़ते हैं।

हाड़ीती में व्यंजन-शिक्षा की, जिसे यहाँ 'कक्को' कहा जाता है, बड़ी रोचक पद्धति प्रचलित है। 'क' इस पद्धति का आधार होने के नाते व्यंजन-माला का पर्याय बन गया है। हाड़ीती में एक मुहावरा भी प्रचलित है, जो व्यक्ति की निरक्षरता को व्यक्त करने के लिए प्रयुक्त होता है—'जाणो तो कक्को ई नै' अर्थात् निरांत निरक्षर है। यह 'कक्का' या व्यंजन-शिक्षा इस प्रकार है।

कक्को र बैबलियो, कक्का खूने कीर्यो। गग्गा गीरी गाय। घग्गो घट्टर्यो। नग्गा बाळो द्वालो। धग्गा बड़ा की बांकोड़ी। सग्गा बग्गा पोटालो। जग्गायां बी पीतोड़ी। नग्गां बांडो बंदरमा। कुटका मेडो कुटकड़ी। टट्टो पीर पलावणो। द्दग्गा हावड़ गांठोड़ी, द्दग्गा पूंछट पूंकोड़ी। राग्गा घारी तीन रींगटी। ततो ठम्बोळी तांको। तांत मार्यो पांको। द्दो द्वाळ्यां दीवट को, द्दो धन्नक छोद्यां जाव। घाँ नग्गो भाग्यो जाव। पा पा फाटङ्की। फणो कैतांत को। बबको बाड़ी बैंगल्यां। बबको पूंछ बटार की। गग्गा मात बाणलो। घाँयो जाडा पेट को। ररौ राव राखोनी। सत्तलो साप द्वाळ्यो (सत्तलो साप तळ्यां की खी)। वाटळ्य की बीरो ली। सरनो नंगोटी। सरनो पलारो। हाहा हीडोनी। कक्कां बटको मोरडो। प्यार बीद्यां कोरडो।

इस व्यंजन-शिक्षा में मनोवैज्ञानिक पद्धति का निर्वाह मिलता है। प्रारंभिक कक्षाओं में अध्ययन के प्रति रुचि जागृत करने के लिए चित्रमयी पुस्तकों से शिक्षा देने की पद्धति आज प्रचलित है। इसीलिए बच्चे 'क कबूतर घाले' से अपनी व्यंजन-शिक्षा प्रारंभ करते हैं और कबूतर के चित्र के साथ 'क'-रूप में बनी रेखाएँ इस चित्र-द्वारा सहज ही स्मरण रह जाती हैं।

इसमें एक भिन्न पद्धति भी है, जिसे बर्णमाला याद करते समय बच्चों द्वारा अपनाया जाता है। यह पद्धति याद करने की है। इसे ही 'पहाड़ों की याद करते समय छोटे-छोटे बालक अपनाते हैं। वे 'एक दुबा दो' और 'दो दुबा खाइ' की गान याद करते हैं और इस प्रकार सले पहाड़ों सरलता से याद कर लेते हैं। इस पद्धति के अपनाने से उनके कोमल मस्तिष्क पर अधिक बोझ नहीं पड़ता है।

मतः यह स्पष्ट है कि भीरस मधुर-ज्ञान को सरलता के साथ हृदयंगम करने के लिए विनयता और संयोज-कला का भाग्य मात्र भी लिया जाता है। हाकीती का 'कववा' इन दोनों का समन्वित रूप है। उसे गान भी याद किया जाता है और प्रत्येक मधुर के साथ ऐसा सार्थक चित्र भी जुड़ा हुआ है, जो उस व्यंजन की आकृति के अनुकूल होता है तथा विनयत वस्तु उसके आसपास की दियरी हुई वस्तुओं में से होती है। यह 'कववा' उन समय प्रति मनोवैज्ञानिक रहा होगा, जब मुद्रण-यंत्रों के अभाव में पुस्तकों के दर्शन जन-माधारण को दुर्लभ थे।

अन्युक्त बर्णमाला पर दृष्टिगत करने के उपरान्त अधिराज्य व्यंजनों को चित्र-द्वारा समझाये जाने की पद्धति का स्पष्ट बोध हो जाता है। कुछ व्यंजनों के चित्रैतर संकेत भी मिलते हैं, पर ऐसे संकेत भी प्रायः किसी चित्रमय व्यंजन की ओर होते हैं। शात के सहारे मशात को हृदयंगम करना सरल हो जाता है। इस दृष्टि से ऐसे संकेत भी कम महत्वपूर्ण नहीं हैं।

हाकीती 'कववा' से संकेतित चित्रों की देखने से इसका स्वरूप स्पष्ट हो जायगा।

‘सीदो’ या ध्वनि-वर्गीकरण

हाकीती के प्रत्येक विद्यार्थी को साधार बजने के लिए 'कववा' तथा 'सीदो' अथवा पढ़ना पड़ता था। 'सीदो' या 'सीधा' उसी प्रकार का शब्द है जिस प्रकार का 'कववा' है। जिस प्रकार आधर 'कववा' व्यंजन-माला को ग्रहण करने की प्रवृत्ति का चेतक है उसी प्रकार आधर 'सीदो' समस्त मधुरों का व्याकरणिक विश्लेषण है। चार्चर्मा के द्वारा संस्कृत-शिक्षा को सुगम बनाने की प्रक्रिया का परिणाम 'सीदो' है।

हाकीती का 'सीदो' 'वार्तन रूपमाला' से लिया गया है। 'वालिनि का व्याकरण पद्धि' में सम्मिलित रहा, पर जन साधारण में वह सार नहीं हो सका। यह

हुकह वा, विगाह वा । वागिनि के आधार पर मनेह व्याकरण-ग्रन्थ रहे गये । 'शर्नवर्मा के ऐह्य व्याकरण के आधार पर वाहय व्याकरण की रचना संभवतः ईसा की पहिली सताली में की गी ।' १ इसकी रचना 'मान-बोपाय' हुई थी । राजस्थान जैन मत के प्रचार का क्षेत्र होने के कारण इस व्याकरण का प्रचार जन-जन में हो गया था, पर कानानगर विद्यापीठ ने बिना समझे 'सोता-रटन' प्रकाशी से छोड़े सने ।

मीने हाइली वा 'सोश' और उसका 'कार्त्तव्य कथमाना'-गत शुद्धर विना जा रहा है—

हाइलीमीदी

कार्त्तव्य रूपमाला-गत शुद्धरूप

लीडी बरणा । समामुनाया
 यतु यतु नामा । रऊ भेवाय
 बने समाना
 तेहू नूया बराणी । गगीन बरणी ।
 पूरबो हरावा
 पारो दुरावा
 सारो बरणा । बंजो नामी ।
 इकरावन में संग कराणी
 (?)
 कादीनाऊ, बंजो नामी
 ते बरणा पंथा पंथा
 बरणांमी परतम दतय्यो, संलो सामया ।
 योग पतोरणी
 मान ना सका । मया नू नामा
 उस्ताद रै लखा (धनना संता जेरे लवा)
 उक्रमन संलो साहा (उक्रमण संवोसाहा)
 मायती वितर्जनीया (मायती वितारजुनिया)
 कायती जिह्वामूलीय
 पायती पद्मानीया
 मायो मायो रतन सवारो

मिडी बरु समाम्नायः
 तत्र यतुर्बशादी स्वराः
 दत्त समानाः
 तेषां द्वौ प्राच्योऽप्यस्य तत्रणी
 पूर्वो हरावः
 परो दीर्घः
 स्वरोऽन्तर्ल बर्जोनामि
 एकराशीनि संध्यसराणि
 निरयं संध्यसराणि दीर्घाणि
 कादीनी व्यंजनानि
 ते वर्गाः पञ्च पञ्च पञ्च
 वर्गाणां प्रथम द्वितीयाः पापसाक्षा घोषाः
 बोधवन्तोऽप्ये
 अनुनासिका ऊत्रणमाः
 अन्तस्था सरलवाः
 ऊप्याणः पापसहाः
 धः इति जिह्वामूलीयः
 क इति जिह्वामूलीयः
 प इत्युपध्मानीयः
 ध इत्यनुस्वारः

उपसृक्त हाइलीजी 'सोदो' ध्वनि-परिवर्तन की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण है । इसमें ह्रस्व 'इ' का प्रयोग हाइलीजीतर प्रमाद का धोतक है । 'बंजोनामी' 'व्यंजनानि' का विकृत रूप है जो मूल से इतना दूर जा पड़ा है कि दोनों में किसी संबंध को स्थापित

करना सहसा दुर्लभ है। कहीं-कहीं यह विकृति मूल से बहुत दूर तक नहीं पहुँची है; यथा, पुरबो हसवा ऽ पूर्बो ह्रस्वः और पारोदुरणा ऽ परोदीर्घः ।

लिपि

हाड़ीली लिपि देवनागरी लिपि से मिलती है। हाँ, इसके कुछ अक्षरों की बनावट में देवनागरी लिपि से अंतर मिलता है; यथा, हिन्दी के 'क' तथा 'ख' हाड़ीली में 'ग' तथा 'घ' रूप में मिलते हैं। 'ङ' गुजराती से मिलता है। इसी प्रकार 'थ' की बनावट भी हिन्दी 'ल' से भिन्न है।

यह लिपि 'बाण्णा-बाटी' के नाम से हाड़ीली-क्षेत्र में अभिहित है। इसकी विशेषता यह होती है कि पहले एक भाड़ी रेखा खींच दी जाती है और फिर उसके नीचे सहारे-सहारे अक्षर लिखे जाते हैं। इस लिपि में संयुक्ताक्षर प्रायः नहीं बनाये जाते। संयुक्ताक्षरता गोष्पा, मोस्या आदि शब्दों में मिलती है जिनको इस प्रकार लिखा जाता है गोप], मोत]। इस लिपि में ह्रस्व और दीर्घ मात्राओं के अंतर की ओर ध्यान नहीं दिया जाता है, पर प्रायः दीर्घ मात्राओं का ही प्रयोग मिलता है। मात्राओं के लिए 'काना-मात' (कण्ठ तथा मात्रा) शब्द प्रचलित है। इसको पढ़ने वाले प्रायः अटकल से इसे पढ़ जाते हैं, क्योंकि अनेक अवस्थाओं में तो 'काना-मात' सगाये भी नहीं जाते हैं। एक लकीर के सहारे अनेक अक्षरों को लिखे जाने के फलस्वरूप पढ़ने ■ लिए सम्भ्रान्त की अत्यन्त आवश्यकता होती है। आजकल इसका स्थान देवनागरी लिपि ग्रहण करती जा रही है। इस 'बाण्णा-बाटी' या महाजनी लिपि के अक्षर 'मुडिया' कहलाते हैं। यह एक तरह 'शार्ट-हैंड' का काम देती है।

बालचंद मोदी के अनुसार मोतीलाल मेनारिया^१ ने इन मुडिया अक्षरों के आविष्कारता मुगम सम्राट् अकबर के मर्ष-सचिव राजा टोडरमल को माना है। इसकी पुष्टि में टोडरमल का बनाया हुआ एक दोहा दिया गया है—




देवनागरी अति कठिन, स्वर व्यंजन व्यवहार ।

साते जब के हित मुगम, मुडिया कियो प्रचार ।

परन्तु श्रीभाजी ने मोड़ी लिपि के सम्बन्ध में लिखा है—'इसकी उत्पत्ति के विषय में पूना की तरफ ■ कोई-कोई आह्वाण ऐसा प्रसिद्ध करने हैं कि हेमाद्रपत अर्थात् प्रसिद्ध हेमाद्रि पंडित ने इसको संका से लाकर महाराष्ट्र में प्रचलित किया। परन्तु इस कथन में कुछ भी सत्यता नहीं पाई जाती, क्योंकि प्रसिद्ध शिवाजी के पहले इसके प्रचार का कोई पता नहीं चलता। शिवाजी ने जब धरना राज्य स्थापित किया तब नागरी को अपने राज्य की लिपि बनाया, परन्तु उसके प्रत्येक अक्षर के ऊपर सिर की लकीर

बनाये के बाराण कुत्र वष रसग ले बहु निमी जाती थी । इगलिग, उगगा रगर ले निमी जाने के योग बनाये के विचार मे गिवायो के बिटनीम (सर्वी), गरिनेहार बापायी यापायी मे इगके अक्षरों को मोड़ (मोड़-मरोड़) कर नई लिपि तैयार की । जिनमे इगको 'मोड़ी' कहते हैं । गेसवायो के प्रबन्ध में विबनकर नायक पुत्र ने उगके कुत्र और रैरगर कर अक्षरों को व्यक्त मोपाई थी । यह लिपि गिर के रवान मे लम्बी लकीर क्षीयकर लिपी जाती है । इगके 'इ' तथा 'ई' और 'उ' तथा 'ऊ' की सावायो में ह्रस्व ई र्च का भेद नहीं है और न हर्चन अर्चन है ।^१

हाड़ीती लिपि पीली की दृष्टि मे मोड़ी लिपि मे प्रभावित है, पर बर्णों की बनावट रसग कर ले नागरी और दुजगती मे प्रभावित है; जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है । कुत्र हाड़ीती के बर्णों की बनावट दुजगती के अनुसार है । हाड़ीती ॥ क, ख, ग, घ, ङ दुजगती के अनुसार उ, व, ञ, ट, ठ, ड में पाये जाते हैं । दुजगती का ख तो व मे बना है और 'ह' तथा 'झ' जैन पीली की नागरी लिपि मे लिखे गये हैं ।^२ और हाड़ीती बर्ण म;गरी लिपि मे लिखे जाते हैं ।

व्यंजन	कवका में प्रयुक्त शब्द-समूह तथा उसका शुद्ध रूप	शब्द-समूह का अर्थ	व्यंजनाकृति तथा संवेदित चित्र
क	कक्कोर केवळियो (कक्का कपिलो)	क की आकृति कपि के समान	३ 
ख	खक्का खुनै चीरघो (खक्का खुर ने चीरा)	ख बिरे खुर के समान	४ 
ग	गग्गा गोरी गाय (गग्गा गोरी पाय)	ग गाय के पैर समान के	५ 



अपेक्षन करका में प्रयुक्त शब्द-समूह - शब्द-समूह
तथा उसका शुद्ध रूप का अर्थ व्यंजनाकृति तथा
संकेतित चित्र

घ घगो घटूयो घ घड़े के समान
(घग्गा घट लों)

घ



ङ (ङ) नग्गावाळो ङ दीपाधार के
झाळ्यो समान
(ङ ढङ्ग वाला
दीपालम)

ङ



च चडा चडा की च चिडी की चौच
चांचोरी (चण्वा के समान
चडा की चंचु)






च








छ छग्गा बग्गा छ पोट (गठरी)
पोटाळो (छच्छा के समान
बग पोट)




छ



व्यंजन	वक्ता में प्रयुक्त शब्द-समूह तथा उसके धुड़ का	शब्द-समूह का अर्थ	व्यंजनाकृति तथा संकेतित विषय
ज	जग्यो जैर यावन्तू	?	ज 
झ	झज्झायां की धींसोड़ी (झज्झा की धींसोड़ी)	झ धींसोड़ी (बच्चों के खेलने की) स्तेजवत् सकड़ी के समान)	झ 
ञ	(ञ) नन्यो सौडो चंदरमा (प्रञ्जा सौडित चंद्रमा)	ञ सौडित चंद्रमा के समान	
ट	(ड) कुटवा मेड़ी गुटकड़ी	?	ट 
ठ	ठट्टो घीर पनावणू (ठट्टा घीर पनावणू)	ठ घी रखने का पात्र	ठ 

व्यंजन	कवका में प्रयुक्त शब्द-समूह तथा उनका शुद्ध रूप	शब्द-समूह का धर्म	व्यंजनादिति तथा संकेतित विषय
ड	डड्डा डडड गांठोड़ी (डड्डा ट-वत् प्रणित)	गांठ या घुमाव वाला	ड ट संकेत से स्पष्ट
ढ	ढढ्डा पूंछ फूँचोड़ी (डड्डा पूँछ पीछी हुई)	ड ट-वत् पूंछ सहित, पर पूंछ कटो सी	ढ ट संकेत से स्पष्ट
ण (ण)	णणा धारी तीन रींगटी (ण णणा धारी तीन रींगटी)	ण तेरी तीन रेखाएं	ण 
त	ततो तम्बोड़ी तांको (तता तम्बोवी ताम्बूव)	त तम्बोवी का ताम्बूव	त 

व्यंजन	कवचा में प्रयुक्त शब्द-समूह तथा उसका शुद्ध रूप	शब्द-समूह का धर्म	व्यंजनाकृति तथा संकेतित चित्र
य	य तांत भारघो यांघो (यथा भारी स्तम्भ)	य भारी स्तम्भ के समान	य 
द	दहो द्वाब्दयां दीवटको (दहो दीपावली दीपवत्तिका)	द दीपावली की दीपवत्तिका (दीपक)	द 
ध	(ध) दहो धन्नक छोड़या जाय (पद्धा धनुष छोड़ा जावे)	ध छटते हुए धनुष के समान	ध 
न	आगै नन्यो भाग्यो जाय (नन्ना आगे भगा जावे)	न आगे दीड़ता सा	न संकेत स्पष्ट है । चित्र नहीं बनता

व्यंजन	कवचा में प्रयुक्त वाक्य-समूह तथा उक्तका शुद्ध रूप	वाक्य-समूह का अर्थ	व्यंजनांक ॥ तथा संकेतित चित्र
म	मम्मा मात भ्रागळो (मम्मा माया भगिमा)	म मागे म के माया बांधने पर प्राप्त	म भ संकेत से स्पष्ट
य	य मायो जाडां पेट को (यय्या जाडा पेट को)	य मोटे पेट वाला	य 
र	ररों राव राखोली (रर्रो राव राखोली)	र राजा की रक्षिका (तलवार)	र 
स	सल्लो साव स्वाव्यो (सल्ला - या	स	

रूप-तत्त्व

हादौती पूर्वसर्ग

हारीजी में निम्नलिखित पूर्वसर्ग^२ पाये जाते हैं, जिन्हें साराष्ट्रि काल में दिया
 प्र. १—

वदः—प्रपत्तम् (प्रपत्ति), प्रपत्ति, प्रपत्ति (प्रपत्ति)

उदा०—प्रद्वीप, मधुसूती (बाधीमिरी), मधुसूती (बाधीमरी)

उदा०—बग्गीस, उप्तालीस

चदा०—मोगण (मवठुण)

उदा०—कम्बोज,

उदा०—कुमेल् (कुमार्य), कृचान् (कुरी युनियन)

उदा०—सप्तम (सप्तम)

उदा०—श्रीरुद्राक्षर (अनुशक्ति), श्रीरक्त (आय रक्त), श्रीरक्तगुण (विदय-
विदय)

उदा०—दरुसन् (बारतव मे), दरुगुजर (उपोषा)

१-हमे प्रादिसर्ग, पूर्वप्रायस या उरसर्ग (Prefix) की भी मंता की जाती है,

२—हाइली मे कुछ पूर्वमर्न बिदेसी भी है, जिसमे मे कुछ भी उर्बू के है और कुछ बंछे भी के है, दोष तदुपर है। उर्बू के पूर्वमर्न है—गम्, लम्, गैर, गर, मा, के दोर ना तथा बंछे भी के है—गम्, गर, हागु मया हैम् ।

- जडा०—डुली (डुल्ल)
- ज— 'रहित' के अर्थ में—
उदा०—जकाण (बेकार), जकान (निराश)
- जा— 'गही' के अर्थ में—
उदा०—जावावह (अपौर), जावरह (नरुंवर)
- जे— 'धनुवार' के अर्थ में—
उदा०—जैराण्ड (बाणपुर), जैनाण (बानाव)
- जदू— 'बुध' के अर्थ में—
उदा०—जदूमाण (बरमाण), जदूनाण (बरनाव)
- जे— 'रिना' के अर्थ में—
उदा०—जैनाण (जैमान), जैकोह (जैकोह)
- भरू— 'गुण' के अर्थ में—
उदा०—भरूवेह (बैठ घर), भरूजोवन (गुण वीवन)
- ला— 'दिना' के अर्थ में—
उदा०—लापनाण (अपान), लावारण (आवारण)
- रा— 'अग्नि' अर्थ में—
उदा०—रागू (गुण), रागू (अगोना)
- राय— 'मीन' के अर्थ में—
उदा०—रायज (सब जज), रायरेज (सब रेंजर)
- सरू— 'मुख्य' के अर्थ में—
उदा०—सरूव (सरव)
- हर— 'प्रत्येक' के अर्थ में—
उदा०—हरेक (प्रत्येक), हरूवही (प्रति वही)
- हापू— 'माथा' के अर्थ में—
उदा०—ह.पू टेम (माथा समय), हापूवेह (नेकर)
- हेहू— 'मुख्य' के अर्थ में—
उदा०—हैहू माटूता (हैहू मास्टर साहब), हेहूवहता औ (मुख्याप्योरिका)

(ख)

हाइती-प्रत्यय

हाइती ये दो प्रकार के प्रत्यय पाये जाते हैं—(क) कृदन्त प्रत्यय और (ख) तद्धित प्रत्यय ।

(क) कृदन्त प्रत्यय

हाइती में कृदन्त प्रत्यय निम्न प्रकार के मिलते हैं—

१. भाववाचक
२. जातिवाचक
३. कर्तृवाचक
४. विशेषण-वाचक
५. विधान-वाचक

१. भाववाचक कृदन्त

नीचे दिये गये प्रत्ययों को धातुओं के पीछे जोड़ने से भाववाचक संज्ञाएं बनती हैं—

-अक—अर्थजान्त धातुओं के साथ, व्यापार के अर्थ में—

बैठक् (√बैठ्), उठक् (√उठ्)

-अण्—अर्थजान्त धातुओं के साथ, व्यापार व भाव में अर्थ में—

बलण् (√बल्), मलण् (√मल्), मरण् (√मर्)

-अत्-अती—अर्थजान्त धातुओं के साथ, भाव के अर्थ में—

बलत्, बलती (√बल्), करत्, करती (√कर्), मरत्, मरती (√मर्)

एक धातुओं से केवल 'ती' अंत संज्ञाएं बनती हैं—

गण्ती (√गल्)

-अन्—अर्थजान्त धातुओं के साथ, अस्वार्थ के अर्थ में—

भोहन् (√भोक्), लोहन् (√लोद्), रटन् (√रट्)

-आई—स्वार्थ तथा अर्थजान्त धातुओं के साथ, १-व्यापार में अर्थ में तथा २-क्रिया

के दायों के अर्थ में—

इवाई (√डो), एवाई (√पो), छवाई (√छड्), भवाई (√भर्)

भोशान्त धातुओं में 'भो' वा 'भू' हो जाता है, यथा—

इवाई (√डो)

-आट्—स्वरान्त धातुओं के साथ, भाव के धर्म में—

घबराट् (✓घबरा), भ्रमनाट् (✓भ्रमन्), छद्मनाट् (✓छद्मन्)

-आण्—ध्वजान्त धातुओं के साथ, गति, स्थिति के धर्म में—

उठाण् (✓उठ्), मलाण् (✓मल्), घनाण् (✓घक्)

-आप्—ध्वजान्त धातुओं के साथ, व्यापार के धर्म में—

मलाप् (✓मल्)

-आव्, -आवो—ध्वजान्त धातुओं के साथ, व्यापार या भाव के धर्म में—

कटाव् (✓काट्), पकाव् (✓पक्); मराव् (✓मर्), सताव् (✓सेर्), बचाव् (✓बच्), छड़ावो (✓छड़्)

-आवट्—ध्वजान्त धातुओं के साथ, दशा के धर्म में—

सजावट् (✓सज्), लगावट् (✓लख्), बणावट् (✓बण्)

-आवण्—स्वरान्त तथा ध्वजान्त धातुओं के साथ, भाव के धर्म में—

मसावण् (✓मसा), लगावण् (✓लग्), ठगावण् (✓ठग्)

'मावणो' तथा 'मावणी' इसी प्रत्यय के रूपान्तर हैं।

-ह्—ध्वजान्त धातुओं के साथ, व्यापार के धर्म में—

-हंसी (✓हंस्); धमंसी (✓धमक्)

-ओ—ध्वजान्त धातुओं के साथ, दशा या ध्वरणा के धर्म में—

पेरो (✓पेर्), फेरो (✓फेर्), भट्को (✓भटक्)

-वणी, वणो—स्वरान्त धातुओं के साथ, व्यापार व भाव के धर्म में—

बोवणी (✓बो), रोवणी (✓रो), बरड़ावणी (✓बरड़ा), सोवणी (✓सो)

२. जातिवाचक कृदन्त

नीचे दिये गये प्रत्ययों की धातुओं के साथ जोड़ने से जातिवाचक शब्द बनते हैं—

-अण्—यह प्रत्यय भाववाचक संज्ञा प्रत्यय के समान ही प्रयुक्त होता है।

मसण् (✓मप्)

-अण्—ध्वजान्त धातुओं के साथ, करण के धर्म में—

मदण् (✓माट्), बेवण् (✓वेल्)

-ओ—ध्वजान्त धातुओं के साथ, वस्तु के धर्म में—

बट्ओ (✓बट्), छट्ओ (✓छट्), बन्ट्ओ (✓बन्ट्)

३. कर्तृवाचक कृदन्त

नीचे दिये गये प्रत्ययों को धातुओं के साथ जोड़ने से कर्तृवाचक शब्द बनते हैं:-

-अकङ्—व्यञ्जनान्त धातुओं के साथ, प्रथमासी के धर्म में—

मूलकङ् (√मूल्), कुदकङ् (√कूद्)

इसके भोग से उरान्त्य स्वर दीर्घ से ह्रस्व हो जाता है ।

-आङ्—स्वरागत और व्यञ्जनान्त धातुओं के साथ, प्रथमासी के धर्म में—

लाङ् (√ला), उदाङ् (उद्)

-आक्—व्यञ्जनान्त धातुओं के साथ, अधिकारी के धर्म में—

तैराक् (√तैर्), वैठाक् (√वैठ्)

-यो—व्यञ्जनान्त धातुओं के साथ, व्यवसायी के धर्म में—

जह्यो (√जह्), परह्यो (√परह्)

४. विशेषणवाचक कृदन्त

नीचे दिये गये प्रत्ययों को धातुओं के साथ जोड़ने से विशेषण शब्द बनते हैं—

-आङ्—स्वरागत और व्यञ्जनान्त धातुओं के साथ, योष्यदा के धर्म में—

यकाङ् (√यक्), यमाङ् (यम्)

-तान्—व्यञ्जनान्त धातुओं के साथ, दशा के धर्म में—

यत्तान् (, यत्), उद्तान् (√उद्)

-यां—व्यञ्जनान्त धातुओं के साथ, कर्मिका के धर्म में—

रपट्वां (√रपट्), उतट्वां (√उठट्)

५. विधानवाचक कृदन्त

हाङ्गोती मे-आई, -ओ, -टो, -यो विधान वाचक प्रत्यय हैं जिन पर क्रियापद के भाषाय में बिहार किया गया है ।

(ख) तद्धित प्रत्यय

हाङ्गोती मे तद्धित प्रत्यय निम्न प्रकार के मिलते हैं—

१. भाववाचक

२. जातिवाचक

३. कर्तृवाचक

४. विशेषण वाचक

५. क्रिया-विशेषण वाचक

१. भाववाचक सद्धित

नीचे दिये गये प्रत्येक विभिन्न भाविकों के लिये ओङ्कार में भाववाचक संज्ञार्थ बनती हैं—

-आई—(१) विशेषणों के साथ, धर्म के धर्म में—

ठंडाई (ठंड), गोळाई (गोल्), गरमाई (गरम)

(२) जाति वाचक संज्ञाओं के साथ, उद्भूत धर्म में—

पंढगाई (पंढर), ठाकुराई (ठाकुर)

-आको, आटो, आड़ो—प्रत्यक्षवाचक शब्दों के साथ, धर्म के धर्म में—

धमाको (धम), धरुआटो (धरु), भगवाड़ो (भग-भग)

-आणू, आनू—भाववाचक संज्ञाओं के साथ, धर्म-दान के धर्म में—

नमराणू (नमर), डुरपानू (डुमप)

-वाली—क्रियार्थक संज्ञा के साथ, योग्यता के धर्म में—

सेवाली (सेवा), देवाली (देवा)

-आसू—विशेषणों के साथ, गुण के धर्म में—

फीकाम् (फीका), पीळाम् (पीळा), मळयाम् (मीठा)

-ई—जातिवाचक संज्ञा के साथ, व्यापार के धर्म में—

करसाणी (करसाण), दलानी (दलान)

उई से प्राप्त हम प्रत्यय में भी उद्भूत धर्म का बोध होता है—

नवाबी (नवाब), सा'बी (सा'ब)

-कारो—धर्म-वाचक शब्दों के साथ, व्यापार के धर्म में—

हंडारो (हंड), कण्कारो (क-क)

-गरी—जाति-वाचक संज्ञा के साथ, प्रवृत्ति के धर्म में—

बादागरी (बादा), बाबुगरी (बाबू)

-ता—विशेषण के साथ, गुण के धर्म में—

जोगता (जोग)

-णी, -णो—जाति-वाचक संज्ञा के साथ, अनित वस्तु के धर्म में—

चांदणी, चांदणो (चांद)

-पो, -पण—जाति-वाचक संज्ञा के साथ, अवस्था के धर्म में—

बुढापो (बुढा), बप्पण (बच्चा), सगपण (सगा)

-यन्दी—उई प्रत्यय, भाववाचक संज्ञा के साथ, कर्म के धर्म में—

जमायन्दी (जमा)

२. जातिवाचक तद्धित

-आण्—जाति-वाचक संज्ञाओं के साथ, वाचर-स्थान के धर्म में—

सराण् (मर्)

-आयन्—जाति-वाचक संज्ञाओं के साथ, सत्रु या अधिकारी के धर्म में—

पंचायन् (पंच), बंडायन् (बॉट), टीकायन् (टीका)

-ई—जातिवाचक संज्ञाओं के साथ—

१. देववासियों के धर्म में—

बंगापी (बंगाप्), गुजरापी (गुजराप्)

२. तरस्वनीय बोलों के धर्म में—

गुजराती (गुजरात्), भेवाड़ी (भेवाड्)

३. तटस्थ-व्यापारी के धर्म में—

तेली (तेल्), तंमोली (तंमोळ)

-एरो—जातिवाचक संज्ञाओं के साथ—

१. गृह के धर्म में—

मामेरो (मामा), मामेरो (मामा)

२. व्यवसायी के धर्म में—

कंदेरो (कांसा), सुटेरो (सूट्), बतेरो (बतराम्), सलेरो (साल्)

-एलो—विशेषणों के साथ—

१. इष्ट की इजाई के धर्म में—

अपेलो (आपा)

२. स्थिति के धर्म में—

अकेपो (एक्)

-ओलो—जाति-वाचक संज्ञा के साथ,

१. ऊनता के धर्म में—

सटोलो (साट्)

२. तन्निमित्त वस्तु के धर्म में—

पंडोलो (पांड्), गंडोलो (गार)

-सान्—उर्ध्व प्रत्यय, जातिवाचक संज्ञाओं के साथ, स्थान के धर्म में—

दवासान् (दवा), रापासान् (रापो), डांसात् (डांस्)

-टो—जातिवाचक संज्ञाओं के साथ,

१. ऊनता के धर्म में—

करमटो (करम्)

२. हीनता व तिरस्कार के अर्थ में—
तेल्लो (तेली), बाण्टो (बाणू)

-डो—जातिवाचक संज्ञाओं के साथ—

१. घूणा के अर्थ में—

बाम्ढो (बाम्), बाल्ढो (बाल्)

२. प्रेम के अर्थ में—

मुब्ढो (मुब्), पाल्ढी (पाल्)

३. सुच्छता के अर्थ में—

डुल्ढो (डुल्), ड्रक्ढो (ड्रक्), टांप्ढो (टांप्)

-दान्, -दानी—उर्द्ध प्रत्यय, जाति-वाचक संज्ञाओं के साथ, स्तुत्या के अर्थ में—
कलम्दान् (कलम्), मुरम्दानी (मुरम्)

-यो—जाति-वाचक संज्ञा के साथ, ऊनता के अर्थ में—

चमार्यो (चमार), त्वार्यो (त्वार), बाम्यो (बाम्)

-लो, -ली, -ल्ली—जातिवाचक संज्ञा के साथ—

१. 'बाला' के अर्थ में—

रीट्लो (रीट्), बांय्लो (बांय्), टीक्ली (टीक्)

२. इकाई के अर्थ में—

बाय्लो (बाय्)

३. ऊनता के अर्थ में—

छावल्ली (छाव्), टक्ली (टक्)

३. कर्तृवाचक-वद्धित

-घार, -घारो, -घारी—जातिवाचक संज्ञाओं के साथ, व्यवसायी के अर्थ में—

मुतार् (मुता), मसारो (माल्), पुवारी (पूवा), हत्यारो (हत्या)

-घड़ी—जातिवाचक संज्ञाओं के साथ, धर्म्याधी के अर्थ में—

गंवेड़ी (गंवा), मंवेड़ी (मंम्)

-घोरो—जातिवाचक संज्ञाओं के साथ, धर्म्याधी के अर्थ में—

बटोरो (बाट्), टगोरो (टगी)

-घार्—उर्द्ध प्राप्य, जातिवाचक संज्ञाओं के साथ, व्यवसायी के अर्थ में—

वेमार् (वेम्), रोड्घार् (रोड्)

-घोर्—उर्द्ध प्रत्यय, जातिवाचक संज्ञाओं के साथ, धर्म्याधी के अर्थ में—

बुदम्घोर् (बुदम्), नमब्घोर् (नम्ब्)

- गर्—उर् प्रत्यय, भाववाचक तथा जातिवाचक संज्ञाओं के साथ, 'वाला' धर्म में—
जागर् (जाग), सकम्भीगर् (सकम्भी)
- गारी-गाली—भाववाचक संज्ञाओं के साथ, प्रभ्यासिनी के धर्म में—
कामगारी (कामग), छंदगाली (छंद)
- ची,-चो—उर् प्रत्यय, जातिवाचक संज्ञाओं के साथ, व्यवसायी के धर्म में—
सोच्ची (सोच), मसाल्ची (मसाल), लम्बो (लम्बा)
- दार्—उर् प्रत्यय, जातिवाचक तथा भाववाचक संज्ञाओं के साथ, 'वाला' के धर्म में—
डेवादार् (डेवा), उज्जदार् (उज्ज)
- नधीस्—उर् प्रत्यय, भाववाचक संज्ञाओं के साथ, सेलक के धर्म में—
नक्षत्रनधीस् (नक्षत्र), जमाक्षरन्धीस् (जमाक्षर)
- मन्द या-मन्द—उर् प्रत्यय, भाववाचक संज्ञाओं के साथ, 'वाला' के धर्म में—
मकल्मन्द (मकल्), छुरन्मन्द (छुरत) जहरत
- शालो, शालो—भाववाचक तथा जातिवाचक संज्ञाओं के साथ, अधिकारी तथा व्यवसायी के धर्म में—
भैश्शालो (भैश्), गाड़ीशालो (गाड़ी), दोरीशालो (दोरी)

४. विशेषण वाचक तद्धित

- घालो—जातिवाचक संज्ञाओं के साथ, युक्तता के धर्म में—
घूल्घालो (घूल्), घूँघालो (घूँ), घूँघालो (घूँ)
- ई—जातिवाचक संज्ञाओं के साथ, गुण के धर्म में—
देती (देम्), दानी (दान्)
- ईलो—जातिवाचक संज्ञाओं के साथ, युक्तता के धर्म में—
छवीलो (छवी), रगीलो (रंग्)
- ऊ—भाववाचक संज्ञाओं के साथ, प्रकृतिपुल्ल के धर्म में—
भगडू (भगडा), भगडू (भगड्)
- एल—भाववाचक संज्ञाओं के साथ, प्रकृतिपुल्ल के धर्म में—
हंटेम् (हंटा), हुरमेल् (हुरता)
- ओनी—जातिवाचक संज्ञाओं के साथ, युक्तता के धर्म में—
जीरोठी (जीर), लीलोनी (लीला)
- यङो—संज्ञावाचक विशेषणों के साथ, पर्यवयता ॥ धर्म में—
मरेयङो (मर), दोयङो (दो), तेयङो (तीन्)

—सूँ—संज्ञावाचक विशेषणों के साथ, कय के दर्प में—

संज्ञा (संज्ञा), संज्ञासूत्र (संज्ञासूत्र)

—सूँ—संज्ञावाचक विशेषणों के साथ, कय के दर्प में—

संज्ञा (संज्ञा), संज्ञासूत्र (संज्ञासूत्र)

४. विशेषणवाचक संज्ञा

—संज्ञा—संज्ञावाचक विशेषणों के साथ, संज्ञा के दर्प में—

संज्ञा (संज्ञा), संज्ञासूत्र (संज्ञासूत्र)

—संज्ञा—संज्ञावाचक विशेषणों के साथ, संज्ञा के दर्प में—

संज्ञा (संज्ञा), संज्ञासूत्र (संज्ञासूत्र)

—संज्ञा—संज्ञावाचक विशेषणों के साथ, संज्ञा के दर्प में—

संज्ञा (संज्ञा)

(ग)

संज्ञा

हाइती संज्ञाओं (प्रातिपदिकशब्दों) का प्रत्येक स्वर या व्यंजन दोनों में पाया जाता है। नीचे विभिन्न स्वरान्त व व्यंजनान्त संज्ञाएं दी जा रही हैं—

स्वरान्त संज्ञाएं

अः स (मकेल), वे (प्रतिष्ठा), नरखी (निरग्न)

आः राखया, छाया

ईः जबाई, धोवती, काखी, नाई, बंदोई

ऊः नाऊ (नाई), लाहू, साहू, व्यालू (संघा व भोजन)

एः पाड़े, मे, बे

ओः घोड़ी, टोपो, लोपो, तांको, नरोगो, संपाड़ी

व्यंजनान्त संज्ञाएं

फः नाफ, बाफ, काफ, माफ, भीफ (भिक्षा)

खः माख, दाख, खल

गः साग, माग, खूग, फलाग,

घः नाघ, साघ, छाघ, मरघ, बाघ, पघ (पग)

छः ताछ (विशेषता), छिछ, घूछ,

जः राज, माज, बीज, बेज (देव), मपज (उपज)

टः माट, वेट, पाट, ऊंट, लाट,

ठः तीठ जेठ, गांठ, मूठ, ऊंठ (उच्छिष्ट)

डः डंड, बंड, भांड, हाड, रांड, खंड, लोड, घूड

ढः बड, राड (सड़ाई), मोड

णः खेण, पराण, नूण, गरैण, बण, बामण

नः मान, भाव, बराव, पराव, मव, राव, छोव (छूत), पव नव

तः नत, मात

दः बार, मैद, सद (सिद्धि), योगद, पाद

नः दव, मव, धव, पाव, ऊव, जोखव

पः मोप, ताप, धूप, (सीप), पोप (मवाद)

व् : वडव् (ज्वार का पीघा), दोव्, डाव् (दर्श)

भ् : लोभ्, जीभ्

म् : नाम्, वाम्, राम्, सोरम्, नुटम् (कुटुम्ब)

य् : बाम् (वायु), गाय्

र् : बर्, सपाठर्, जुर् (ज्वर), पोखर्, गागर्, बंठर् सपणार्

ळ् : भावळ्, सांकळ्, शुणळ्, साळ्, धंद्याळ्, साळ्

ष् : तळोव्, ग्याव्, नाव्

स् : राम् (राशि), ऊमम् (ऊम्म) घंमम्, कोम् (कोश), फंम् (फाग), मंम् (मभावस्या), तम् (तृप्ता)

उपर्युक्त जातिवाचक संज्ञाओं के उदाहरणों के प्रतिरिक्त व्यक्तिवाचक संज्ञाओं को भी कुछ प्रत्ययों से तनिक भिन्न अर्थ प्रदान किया जाता है, नीचे 'क' प्रत्यय-‘यो’ प्रत्यय जोड़कर बने कुछ व्यक्तिवाचक संज्ञाओं के स्वर विधे जा रहे हैं—

परम् :	परम्यो, परम्या
सात्र् :	(बन्हैया) सान्यो, साग्या
बनत्र् :	(बिष्णु) बन्यो, बन्या

(घ)

लिंग

हाथीजी में दो लिंग पादे जाते हैं—पुरुषलिंग और स्त्रीलिंग। संसार की सभी वस्तुएँ निर्बीज वस्तुएँ वही दोनों लिंगों में से किसी एक में रची जाती हैं, हमनिर् बीज लिंगों द्वारा जो देवदेव यह कहना कठिन प्रतीत होता है कि समुक्त दार्ष्ट्य समुक्त विषय होना चाहिये, यह समझना अनेक क्यों में मिलती है।

(क) पर्यायवाची शब्दों के लिंग की असमानता—

हाथीजी में पर्यायवाची शब्दों में लिंग समान नहीं मिलते—

‘दश’ के पर्यायवाची—

देवी, दशमे—पुरुषलिंग

देवी, दशार्, दशट्, दशक्—स्त्रीलिंग

‘पुत्र’ के पर्यायवाची—

पदव् (पु०), पोषी, पदवाव् (स्त्री०)

‘मर’ के पर्यायवाची—

मर्, मूर् (पु०), मुवार् (स्त्री०)

‘शुभ’ के पर्यायवाची—

मंद्गो, धम्कुल् (पु०); पाट्साता, चट्साता (स्त्री०)

'तन' के पर्यायवाची—

दे' (स्त्री०); डील्, घरीर (पु०)

(ल) अनेक दीर्घाकारी वस्तुएं पुस्तिक में और सध्वाकारी स्त्रीलिंग में प्रयुक्त होती हैं; यथा—

पुस्तिक	स्त्रीलिंग
मेनो, ररतो	मैली, गडार्, बाट्
मरंघ्	पोषी
मंद्गो	पाट्साता

पर अनेक वस्तुओं में इसके विपरीत भी मिलता है—

पुस्तिक	स्त्रीलिंग
डीङ्गो	बलम्
मेली	मैली
बाङ्गो	बाङ्गी

(म) एक ही वस्तु दो अर्थों में दो लिंगों में प्रयुक्त होता है, यथा—बाङ् (बंझना) (पु०); बाँर (गाफ सिर) (स्त्री०)

(न) संस्कृत के अनेक वस्तुओं का हाकीती में लिंग परिवर्तित हो गया है—

संस्कृत	हाकीती
बारा (पु०)	बारी (स्त्री०)
अग्नि (पु०)	आग् (स्त्री०)
देवता (स्त्री०)	दैवती (पु०)
आत्मा (पु०)	आत्मा (स्त्री०)
रत्न (पु०)	रत्न (पु०)

(ङ) बिदेसी वस्तुओं में भी यह लिंग-परिवर्तन मिलता है। ये वस्तु हिन्दी में होकर हाकीती में आये हैं। अतः सबका वही लिंग हाकीती में मिलता है, जो हिन्दी में है—

हिन्दी	हाकीती
बलम् (स्त्री०)	बलम् (स्त्री०)
बागद (पु०)	बागद (पु०)
अस्त्राल (स्त्री०)	अस्त्राल (स्त्री०)
रैन् (स्त्री०)	रैन् (स्त्री०)

(च) प्रातिपदिक संज्ञा वस्तुओं का लिंग उनके प्रातिपदिक लिंग के अनुसार होता है; यथा—बोर्, गडार् पुस्तिक है और बोङ्गी, गडङ्गी स्त्रीलिंग है।

कुछ ऐसे संज्ञा शब्द हैं जो हाड़ीती में या तो केवल पुलिग में प्रयुक्त होते हैं; यथा-
काग्लो (कोवा), नोळ्यो (नकुव), मंगर् (मगर), डीक् (गिट), पाम्यो (परीहा) आदि।

या केवल स्त्रीलिङ्ग में प्रयुक्त होते हैं—यूंगा (तोमड़ी), माकुड़ी (मकड़ी),
काव्ळो (चील), चारम् (सारस), जूँ (यूका), व्हीक् (लिया)

संज्ञा-पदों के वाक्यगत रूप के आधार पर उनके लिंगों को हम प्रकार समझ
जा सकता है—

(क) संज्ञा से मेल करने वाले बिकारी विशेषणों में लिंग-बोध होता है; यथा—
काळो साप्, थोळी गाय् ।

इनमें 'काळो' और 'थोळी' क्रमशः पुलिग और स्त्रीलिङ्ग है, जो अपने सर्वनाम
विशेषणों 'साप्' और 'गाय्' के पुलिग और स्त्रीलिङ्ग का निर्देश करते हैं ।

विशेषणों का रूप निश्चित-सा है—सप्रत्यय विशेषण पुलिग एवम्बन में
प्रोकारान्त और स्त्रीलिङ्ग एक वचन में ईकारान्त अपने अधिकारी रूप में मिलते हैं ।

(ख) संज्ञा से मेल करने वाले द्रव्यों से लिंग-बोध होता है; यथा—भागटी
छोरी (भागटी लड़की) और मरयो मनल् (मरा मनुष्य) में भागटी (स्त्री०) और
मरयो (पु०) से मेल करने वाली संज्ञाएँ क्रमशः छोरी और मनल् स्त्रीलिङ्ग और
पुलिङ्ग में हैं ।

(ग) संज्ञा से मेल करने वाले कुछ क्रिया-कर्मों से लिंग-बोध होता है; यथा—
१—घोड़ो घायो, २—घोड़ा ने घाँस् लाई ।

इन वाक्यों में 'घोड़ो' और 'घाँस्' क्रमशः पुलिङ्ग और स्त्रीलिङ्ग है; क्योंकि
इनमें मेल करने वाली क्रिया में 'घायो' और 'लाई' क्रमशः पुलिङ्ग और स्त्रीलिङ्ग है ।

पर हाड़ीती में जब स्त्रीलिङ्ग संज्ञाओं को धातुरूपक रूप में प्रयोग किया
जाता है तब क्रियाएँ स्त्रीलिङ्ग रूपक न होकर पुलिङ्ग बहुवचन रूपक बन जाती हैं ।
यथा—सीठाजी जूँगरा में गया (सीठाजी वन में गई) ।

(घ) सम्बन्ध कारक के परमर्ग से परमासी संज्ञा-पद के लिंग का बोध होता
है; यथा, १—रामा की बस्ती, २—रामा को कुतो ।

इन वाक्यों में परमर्ग 'की' और 'को' क्रमशः स्त्रीलिङ्ग और पुलिङ्ग का
बोध कराते हैं जिनसे सम्बन्ध संज्ञाएँ 'बस्ती' और 'कुतो' के क्रमशः स्त्रीलिङ्ग और
पुलिङ्ग होने का बोध होता है ।

(ङ) कुछ सर्वनामों के अधिकारी एवम्बन रूपों में लिंग-बोध संज्ञा का
लिंग बोध होता है; यथा, १—ऊ (माँप्) घायो, २—हा (यूंगा) घाई, ३—ग्या
(बड़ी) का बँटी थी, ४—ज्यो (तेली) लाप् घायो आदि ।

इन वाक्यों में ऊ, ज्यो पुलिङ्ग है और हा, ग्या स्त्रीलिङ्ग है जो सम्बन्धित
संज्ञाओं के पुलिङ्ग और स्त्रीलिङ्ग होने की ओर संकेत करते हैं ।

ऐसे सर्वनामों के व्यवहारों एकवचन के रूप इस प्रकार हैं—

	पुल्लिग	स्त्रीलिग
अन्य पुरुष सर्वनाम	ऊ	वा
निरवयवावक सर्वनाम	ऊ, यो	वा, या
सम्बन्धवाचक सर्वनाम	ज्यो	ज्या
निरपेक्षसम्बन्धी सर्वनाम	ऊ	वा

(ब) प्रातिपदिक संज्ञा शब्द के अन्तर्गत भाव से भी अनेक शब्दों का लिग-बोध उनके प्राकृतिक लिग ॥ आधार पर होता है; यथा—

पुल्लिग शब्द—बलाव्, ब्राह्मो, गृहार्, घोड़ी आदि ।

स्त्रीलिग शब्द—बहली, सुगई, गृहार्की, घोड़ी आदि ।

(घ) स्त्री-प्रत्ययों से स्त्रीलिग शब्दों का लिग बोध होता है । ये स्त्री-प्रत्यय -'ई', -'आली', -'अण्' आदि हैं; यथा—

पूती, पंढताली, बलाण् आदि ।

रूप के आधार पर लिग-निर्णय

(क) पुल्लिग-शब्द

१. ओकारान्त संज्ञा शब्द; यथा—

घोड़ी, घोरी, गौली आदि

२. कर्तृवाचक -'ई' प्रत्ययान्त शब्द; यथा—

तेली, तमोली आदि ।

३. भाववाचक -पण्, -माव्, तथा -माण् प्रत्ययान्त शब्द; यथा—

बकपण्, कटाव्, मलाण् आदि

४. -मक्, -माऊ, -माक्, -कार्, -खीर्, -गर्, -वाद्—कर्तृवाचक प्रत्ययान्त शब्द; यथा—

भुलक्, लाऊ, तीक्, पेसकार्, कुगल्, खीर, लक्, खीर, गौलीवाद् ।

५. ऊकारान्त भाववाचक संज्ञा शब्द; यथा—

नखराण्, घराण् आदि ।

६. -'बो' प्रत्ययान्त भाववाचक शब्द; यथा—

बालबो, बोन्बो आदि ।

(ख) स्त्रीलिग-शब्द

१. आकारान्त संज्ञा शब्द; यथा—

माऊ, सीता आदि ।

२. ईकारान्त संज्ञा शब्द; यथा—

मायली, भोजाई आदि ।

'कृत्'वाचक' -'ई' प्रत्ययान्त तथा कुछ अन्य शब्द इस धेएँ में नहीं आते
यथा—तेली, घी आदि ।

३. 'त्' अन्त्य संज्ञा शब्द; यथा—

रात्, जात्, बरात्, धत् आदि ।

पर लेत्, दात्, सुत् आदि शब्द पुलिग हैं ।

४. -भाट्, -भाबट् भाववाचक प्रत्ययान्त शब्द; यथा—

घडराट्, भूबनाट्, बछाबट् आदि ।

हाइती में विभिन्न पुलिग संज्ञा-शब्दों से स्त्रीलिङ्ग शब्द इस प्रकार बनते हैं—

(क) ओकारान्त संज्ञा शब्दों से

१. -'ई' प्रत्यय द्वारा; यथा—

बांदरी—बांदरी (बंदरी), स्वाळपो—स्वाळी

२. -'माणी' प्रत्यय द्वारा; यथा—

बाण्यो (बनिया)—बण्याणी,

३. -'मण्' प्रत्यय द्वारा; यथा—

मोग्यो—मोगण्, बोम्यो—बोबण्

४. -'हेली' प्रत्यय द्वारा; यथा—

साळो—साळाहेली ।

(ख) ईकारान्त संज्ञा शब्दों से

१. -'मण्' प्रत्यय द्वारा; यथा—

माळी—मानण्, तेली—तैमण्, खाटी—खावण्,

२. -'ली' प्रत्यय द्वारा; यथा—

हाठी (हाथी)—हवली (हस्तिनी)

३. -'भाए' प्रत्यय द्वारा; यथा—

बजाई—बभाए, नाई—नाए

४. -'बण्' प्रत्यय द्वारा; यथा—

बंदोई (इसबाई)—बंदोबण्

५. -'वाणी' प्रत्यय द्वारा; यथा—

मुंबी (मुंबो)—मुंवाणी या मुंवाणी,

(ग) एकारान्त संज्ञा शब्दों से

१. -'मण्' प्रत्यय द्वारा; यथा—
बोवे—बोदण्
२. -'घाणो' प्रत्यय द्वारा; यथा—
दुवे-दुवघाणो

(घ) व्यञ्जनान्त संज्ञा शब्दों से

१. -'गार्' प्रत्यय द्वारा; यथा—
तळाव्—तळगार्, सोग्—सुगार्
 २. -'ई' प्रत्यय द्वारा; यथा—
छतर् (छत्र) — छतरी, रागस् (रागस) — रागसी, मुनार—मुनारी,
स्वार् (सुद्धार) —स्वारी
 ३. -'मण्' प्रत्यय द्वारा; यथा—
स्वाग् (एक जाति विशेष) —स्वामण्, पटैल्—पटैलण्
 ४. -'घाणो' या -'वाणो' प्रत्यय द्वारा; यथा—
सेठ (सेठ) —सेठणो, जेठ्—जठ्याणो, नोकर्—नोकराणो
 ५. -'णो' प्रत्यय द्वारा; यथा—
ठग्—ठगणो, ऊंट्—ऊंटणो, मंगर—मंगरणो
- कुछ शब्दों के स्त्रीलिंग स्त्रीलिंग-संज्ञा-शब्दों की सहायता से बनते हैं; यथा—
स्वाळराजो—स्वाळराणी

हाइवी में कुछ शब्दों में पुदप-प्रत्यय भी मिलते हैं; जिनसे स्त्रीलिंग शब्दों से पुल्लिंग शब्द बनाये जाते हैं—

- 'मोई' प्रत्यय द्वारा; यथा—
बैण् (बहिन) —बैणोई (भगनी-पति)
- 'बो' प्रत्यय द्वारा; यथा—
रंड् (बिपवा) —रंड्बो (बिपुर्)

प्रत्येक शब्द जिसी प्रत्यय से न बनकर स्वतंत्र रूप से पुल्लिंग और स्त्रीलिंग में प्रयुक्त होते हैं; यथा—

माई—बैण्, मां—बाप्, स्वा (पुष्प) —फूलो, साह्—बह्, मागू आदि ।

(छ)

वचन

हाइती में दो वचन पाये जाते हैं—

१. एक वचन

२. बहुवचन ।

हाइती में एक वचन से बहुवचन निम्न प्रकार से बनाये जाते हैं—

१. पुल्लिङ्ग व्यञ्जनान्त तथा भेदाद्यन्त एकवचन शब्दों के बहुवचन में कोई परिवर्तन नहीं होता है—

एकवचन	बहुवचन
दन्	दन्
साप्	साप्
माप्	माप्
मनल्	मनल्
दे	दे

२. पुल्लिङ्ग ईकारान्त व ऊकारान्त शब्दों के बहुवचन रूपों में भी कोई परिवर्तन नहीं मिलता है—

एकवचन	बहुवचन
नाई	नाई
साद्	साद्
गऊं (गेहूँ)	गऊं

३. पुल्लिङ्ग एकारान्त शब्दों के बहुवचन के रूपों में अक्षर 'ए' के स्थान पर 'मा' हो जाता है—

एकवचन	बहुवचन
बोवे	बोम्या
दुवे	दुम्या

४. पुल्लिङ्ग ओकारान्त एकवचन शब्दों के बहुवचन में अक्षर-‘ओ’ के स्थान पर-‘मा’ हो जाता है—

एकवचन	बहुवचन
ओरो	ओमा
ओरूरो	ओरमा
ओरूयो	ओरूमा

५. स्त्रीलिङ्ग व्यञ्जनान्त तथा व्रैकारान्त शब्दों के बहुवचन बनाने में सदांश मे-‘मा’ प्रत्यय लगता है और ‘मे’ का लोप हो जाता है—

एकवचन	बहुवचन
रात्	राता
जात्	जांगां
बरात्	बराता
दे	पा

ऐसे शब्दों में-‘यां’ भी लगता है—

एकवचन	बहुवचन
मावत्	मावत्प्यां
मात्	माप्यां
मूँछ	मूँछ्यां

६. स्त्रीलिङ्ग ईकारान्त व ऊकारान्त शब्दों के बहुवचन में ‘ई’ व ‘ऊ’ के स्थान पर-‘या’ तथा-‘या’ लमटः जोड़े जाते हैं—

एकवचन	बहुवचन
छोरी	छोर्वा
डोहरी	डोहर्वा
पंडताणी	पंडताण्यां
भू	भ्यां

बहुवचन बनाने के उपर्युक्त नियम कर्ताकारक के प्रविकारी रूपों के सम्बन्ध में है। अन्य कारकों में बहुवचन में-‘यां’ प्रत्यय लगता है।

उपर्युक्त प्रत्ययों के अतिरिक्त-‘होणू’ शब्द भी बहुवचन बनाने में प्रयुक्त होता है। इसका प्रयोग व्यतिरिक्त संज्ञाओं के साथ होता है; यथा—

कसग्या-होणू, गोप्या-होणू

(५)

कारक

हादीति में मंसा के दो कारक-जन मिलते हैं—

१—अविद्वज् कारक ।

२—विद्वज् कारक ।

(१) अविद्वज् कारक का प्रयोग इन प्रकार मिलता है—

(क) कर्ता जन मे, दया—

तोरी घायो (लड़का घायो), भंगू मांगली भावे रो (भंगू मांगी लाता है) ।

(ख) अप्राप्तिसामक दुख न कर्म जन मे; दया—

तोरा ने दाईं रोटी दी (लड़के ने दाप को रोटी दी)

मोहरासग मंसा लभों को लोहकर गेन मंसाओं के रिजगिज-महिन एकवचन
कर सभी कारकों में अविद्वज् जन में प्रयुक्त होते हैं ।

(२) विद्वज् कारक का प्रयोग इन प्रकार मिलता है—

(क) परसर्गे-साहित

मे (कर्ताकारक) के साथ; यथा—

एकवचन—छोरा ने पाटी छोड़ी (लड़के ने टूट छोड़ी)

बहुवचन—छोरान् ने चंटी बसाई (लड़कों ने चंटी बसाई)

ई, ने (कर्मकारक) के साथ; यथा—

एकवचन—बैल् ई बांध दो (बैल को बांध दो)

बैल् ने चारो गीरो (बैल को चार हाथो)

बहुवचन—छोर्वाई ललाओ (लड़कियों को लिलाओ)

कलमां ने लाओ (कलमों को लाओ)

ए, से (करणकारक) के साथ; यथा—

एकवचन—हात् मूँ (से) काम करो (हाथ से काम करो)

बहुवचन—बाठां मूँ (से) काम न चालै (बातों से काम नहीं चलता)

ने, ई, बेई (सम्प्रदान कारक) के साथ; यथा—

एकवचन—माई ने (ई बेई) रोटी दी (माय को रोटी दी)

बहुवचन—बांदरा ने (ई) उछलबो घावे छे (बंदरों को उछलना घाता है)

मूँ, सै (प्रपादान) के साथ; यथा—

एकवचन—रूँल् मूँ (सै) छोरो मर्यो (पेड़ से लड़का गिरा)

बहुवचन—वांका मूँटा मूँ (सै) पूँक् पड़े छै (उनके मुँहों से पूँक गिरता है)

को, की, का (सम्बन्धकारक) के साथ; यथा—

एकवचन—गाय् को खुर (गाय का खुर)

बहुवचन—बैलों का जोत (बैलों के जोत)

वै, वै, नै (प्रतिकरण के) साथ; यथा—

एकवचन—वर् मे (वै, नै) रैली पड़े छै (घर पर रहना पड़ता है)

बहुवचन—खेतों में (वै, नै) बड़्याँ-बुड़्याँ मुरसान् करे छै (खेतों में पक्षी मुरसान् पड़बाते हैं)

(ख) परसर्ग-सहित

(१) अधिकरण कारक से अधिकृत शब्दों में; यथा—

म्हँई गोवां ले ले (मुझे गोद में ले ले)

ऊ बारलै ऊबो छै (बहू द्वार पर लड़ा है)

(२) कारणकारण से अधिकृत संज्ञा शब्दों में; यथा—

छोरो तसायां मर्यो (लड़का ध्यासा मरा)

ऊ भूलां मर्यो (बहू भूलों मरा)

हाड़ीली में संज्ञा शब्द दो प्रकार के मिलते हैं—पुल्लिंग और स्त्रीलिंग । कारक रचना की दृष्टि से दोनों के रूपों में भिन्नता है । इनके प्रविकारी तथा विकारी रूप इस प्रकार मिलते हैं—

(क) पुल्लिंग संज्ञा-शब्द

अकारान्त-दे

	एकवचन	बहुवचन
प्रविकारी रूप	दे	दे
विकारी रूप	दे	दां

१—‘प्रविकारी’ और ‘विकारी’ शब्द अमराः अंग्रेजी के ‘डाइरेक्ट’ तथा ‘ओब्जेक्ट’ शब्दों के अनुवाद हैं । विकारी शब्द परसर्ग के योग के पूर्व विचार-घरत या रूपांतरपुनर् होते हैं, पर हाड़ीली में एकवचन रूपों में विचार ओशान्त शब्दों को छोड़कर नहीं मिलता है । फिर भी सुभीते की दृष्टि से उन्हें भी विकारी अंशों में रखा गया है, वस्तुतः वे हैं तो प्रविकारी ही ।

ईकारान्त-तेली

	एकवचन	बहुवचन
प्रविकारी रूप	तेली	तेली
विकारी रूप	तेली	तेल्यां

कंदोई, जंबाई, भाई, माली, लाठी, धोबी आदि इसी श्रेणी के हैं।

ऊकारान्त-साहू

	एकवचन	बहुवचन
प्रविकारी रूप	साहू	साहू
विकारी रूप	साहू	साहूवां

साहू, मानू, स्याहू, गऊं आदि शब्द इसी श्रेणी के हैं।

एकारान्त—(क) पांडे

	एकवचन	बहुवचन
प्रविकारी रूप	पांडे	पांडे
विकारी रूप	पांडे	पांडवां

दुबे, चोबे इसी श्रेणी के शब्द हैं।

(ख) बे-पड़े

		दे
प्रविकारी रूप		दे
विकारी रूप		दे

मे' प्रभृति एकाभरी शब्द इस कोटि में आते हैं। इनके रूप दोनों शब्दों में एक मिलते हैं।

ओकारान्त-घोड़ो

	एकवचन	बहुवचन
प्रविकारी रूप	घोड़ो	घोड़ा
विकारी रूप	घोड़ा	घोड़ां

१—पञ्चरसानी नीतिमें पर मिली गई व्याकरण पुरतकों में ओकारान्त 'घोड़ो' शब्द को प्रातिपदिक रूप में स्वीकार किया गया है (पं० रामकरण शर्मा, मारवाड़ी व्याकरण, पृष्ठ ३०) और हिन्दी व्याकरणों में ओकारान्त 'घोड़ा' शब्द को प्रातिपदिक रूप में स्वीकार किया गया है (कामताप्रसाद) दुर्ग, हिन्दी-व्याकरण, पृष्ठ ३११, २), पर उक्त दोनों रूपों से कर्ता कारक, बुद्धिपण, एकवचन शब्द या अन्य किसी रूप का बोध होता है। घोड़ो, घोड़ा आदि रूपों के मूल में वक्ता की चेतना किसी ऐसे प्रातिपदिक की होनी चाहिए जो इन रूपों का निर्माण करता हो, यह प्रातिपदिक शब्द 'घोह' शब्द हो सकता है। अतः परम्परागत प्रातिपदिक शब्द 'घोड़ो' के स्थान पर 'घोह' शब्द भी प्रातिपदिक रूप में स्वीकार किया जा सकता है।

छोरो (लड़का), बोळो (बमार), भोलो (गुलाम) आदि संज्ञा-शब्द इस श्रेणी में आते हैं ।

व्यंजनान्त-ऊँट्

	एकवचन	बहुवचन
प्रविकारी रूप	ऊँट्	ऊँट्
विकारी रूप	ऊँट्	ऊँटा

राजू, नाजू, बीजू, पेड़, सेड़, छुड़, पाव, कुटम, बुर आदि शब्द इसी श्रेणी में आते हैं ।

(ख) स्त्रीलिङ्ग संज्ञा-शब्द

आकारान्त-छाया

	एकवचन	बहुवचन
प्रविकारी रूप	छाया	छाया
विकारी रूप	छाया	छायाँ

माया, सीता आदि शब्द इसी श्रेणी के हैं ।

ईव्जनान्त-सुगार्ई (स्त्री)

	एकवचन	बहुवचन
प्रविकारी रूप	सुगार्ई	सुगायाँ
विकारी रूप	सुगार्ई	सुगायाँ

माई (माह), दाई (धाम), कोराणी, दोराणी, कुत्ती बवाड़ी, डाढी आदि शब्द इसी श्रेणी के हैं ।

उकारान्त (क) भू

	एकवचन	बहुवचन
प्रविकारी रूप	भू	ब्वाँ
विकारी रूप	भू	ब्वाँ

रमाऊ, गऊ आदि शब्द इसी श्रेणी के हैं ।

(ख) चरभूँ

प्रविकारी रूप	चरभूँ
विकारी रूप	चरभूँ

चरभूँ प्रभृति शब्द इसी श्रेणी के हैं, इन कबो में बचन-भेद नहीं पाया जाता ।

कर्मजनान्न (क) धान

	एकवचन	बहुवचन
अधिकारी रूप	बावू	बातां
विकारी रूप	बावू	बातां

कवावू, कावू, मवावू, परावू, मवू, कववू, रोवू आदि शब्द इनी श्रेणी के हैं।
(स) सांझ, (शृ)श्रुता

	एकवचन	बहुवचन
अधिकारी रूप	सांझ	सांझियां
विकारी रूप	सांझ	सांझियां

कावू, कावू, गांव, छंदवावू, रामू, कावू आदि शब्द इन श्रेणी के हैं।
कृष्ण शब्दों के रूप विवरण से दोनों प्रकार के मिलते हैं, वे हैं—
मावू, बरावू आदि

कारक-प्रत्यय

हाड़ीनी में संज्ञा शब्दों के अधिकारी और विकारी रूपों में प्रत्ययों के प्रयोग मिलते हैं।

(क) अधिकारी संज्ञा प्रत्यय

(१) एक वचन रूपों में—

हाड़ीनी संज्ञाएं बिना प्रत्यय के प्रयुक्त होती हैं—

(२) बहुवचन रूपों में—

हाड़ीनी में आकारान्त पुल्लिङ्ग, ईकारान्त व ऊकारान्त स्त्रीलिङ्ग और व्यंजनान्त स्त्रीलिङ्ग शब्दों के प्रतिरिक्त सभी संज्ञा-शब्द मूल रूप में प्रयुक्त होते हैं। इनमें निम्न-लिखित प्रत्यय मिलते हैं—

(क) ओकारान्त पुल्लिङ्ग संज्ञाओं में—'मा'; यथा—

घोड़ा, छोरा

(यहां-'घो' का लोच हो गया है)

:सः ईकारान्त व ऊकारान्त स्त्रीलिङ्ग संज्ञाओं में क्रमशः-'मां' व-'बां', यथा—

लम्बां व ब्यां

ये प्रत्यय वस्तुतः—'मा' प्रत्यय ही हैं, जो स्वयंत संज्ञाओं से संधि होकर बने हैं।^१

१—हाड़ीनी में ये संधियां इस प्रकार मिलती हैं—

(क) ई + मा = या

(ख) ए + मा = या

(ग) ऊ + मा = बा

(घ) ओ + मा = बा

(ङ) औ + मा = बा

(ग) ध्वंजनान्त स्त्रीलिङ्ग संज्ञाओं में—'धा' या-'यां'; यथा—
बानां, भास्व्यां ।

यहां भी-'यां' प्रत्यय 'धा' प्रत्यय का ही रूप समझा जाना चाहिए, जो हाइती ईश्वरान्त-बहुल स्त्रीलिङ्ग संज्ञा-शब्दों के 'ई' स्वर की चेतना से संवि होकर प्राप्त हुआ ।

(ख) विकारी संज्ञा प्रत्यय

(१) एक वचन रूपों में—

हाइती में ओकारान्त पुल्लिङ्ग संज्ञा-शब्दों के प्रतिरिक्त संज्ञा-शब्द बनने मूल रूप में प्रयुक्त होते हैं । ऐसी संज्ञाओं—ओकारान्त संज्ञाओं में—'धा' प्रत्यय प्रयुक्त होता है; यथा—

घोड़ा नै, छोरा नै ।

(२) बहुवचन रूपों में—

हाइती के सभी संज्ञा शब्दों में-'धां' प्रत्यय का प्रयोग मिलता है; यथा—

छोरां नै, ऊंटां नै ।

ईश्वरान्त, ऊकारान्त और ध्वंजनान्त शब्दों के साथ प्रयुक्त क्रमात्-'यां'-'वां' तथा-'यां' शब्दों में-'धा' प्रत्यय के ही रूप हैं ।

(ग) अन्य कारक-प्रत्यय

सम्बोधन कारक ॥ बहुवचन रूप में विवारी बहुवचन रूप के साथ-'तुमो' या-'तो' प्रत्यय प्रयुक्त होता है; यथा, छोरातुमो, छोरातुमो, तुनायातुमो । एक वचन में एक वचन के विकारी रूप मिलने हैं । इस कारक में शब्द के पूर्व 'हे' आदि सम्बोधन-बोधक शब्द प्रयुक्त होता है ।

(छ) परस्मै

हाइती में विभिन्न परस्मै रूपों का प्रयोग इस प्रकार मिलता है—
कर्त्ताकारक—

(क) कर्त्ता कारक के अविकारी रूप में कोई परस्मै नहीं मिलता है; यथा—

रायो भायो (राम भाया)

(ख) विवारी रूप में 'नै' का प्रयोग होता है । यह परस्मै कृतज्ञान या कृतज्ञानिक शब्दों में बने नामों के साथ प्रयुक्त होता है; यथा—

राया की बेटी नै ली (राया की पुत्री नै कहा)

राया नै देना देना मैं हूँ बी पटा ली (राया ने कनेक देना मे देलिया रिखा दिया)

मुनार नै ली लो रयां लो लूना ली लूना (मुनार ने लो लो रयां लो लूना ली लूना ली लूना)

गर्मकारक व संप्रदान कारक—ने, ई

(क) हाड़ीती वाक्य में 'ने' गर्मकारक का प्रमुख परसर्ग है; यथा—

राजा का मोहरू बाबाजी ने पकड़वा भाग्या (राजा के मोहरू भाग्य को पकड़ने दोहे), पूं'चू ने मुगल में ई ने जा (पहुँची को मुगल में ही ने जा)

जिस वाक्य में कर्त्ताकारक 'ने' परसर्ग-मुक्त मिलता है, उसमें इन कारकों में 'ने' परसर्ग का प्रयोग न होकर 'ई' परसर्ग का प्रयोग मिलता है; यथा—

वैतू ने क'लड़ा ई उताड़'यो (वैतय ने वृक्ष को उखाड़ा)

'ई' परसर्ग 'ने' परसर्ग के स्थान पर सर्वत्र प्रयुक्त होता है; यथा—

राजा का मोहरू बाबाजी पकड़वा भाग्या या पूं'चू ई मुगल में ई ने जा ।

यह परसर्ग ईराद्यन्त संज्ञा-शब्द के साथ मिलकर अपना स्वतंत्र प्रतिरूप को देता है; जैसे—बाबाजी ।

'के ताई' परसर्ग का प्रयोग प्रायः कुछ धातु-वर्णों के साथ मिलता है । वे हैं—

दे, पकड़, मैलू आदि; यथा—

ऊँके ताई' दे (उसको दे) ।

'वेई' परसर्ग का प्रयोग भी सम्प्रदान में इन्हीं धातु-वर्णों के साथ मिलता है ।

यथा—

पुत्ता वेई रोटी दे

परणकारक और अपादान कारक—सूँ, से

(क) हाड़ीती में इन दोनों कारकों में सूँ, से परसर्ग मिलते हैं; यथा—

करण में—बानी सूँ हाव मव धोबो (रास से हाव मत धोबो) या डरावणी सकल सूँ ऊँके पास आई (वह अपावनी भाङ्गति से उसके पास आई) ।

अपादान में—ठोर् ठोर् सूँ राद पड़ री छी (जबह-जबह से बवाद गिर रही थी), रागा राणी पर सूँ लकड़ ग्या (राजा रानी पर से निकल गये)

(ख) अपादान कारक में इन परसर्गों के पूर्व अधिकरण कारक के परसर्ग भी आते हैं; यथा—

ऊ कूस पे सूँ गर पद्यों (वह वृक्ष पर से गिर पड़ा), चोर् घर में सूँ मालू साङ् लेव्यो (चोर घर में से सामान निकाल कर ले गया)

(ग) 'सूँ' परसर्ग का प्रयोग हाड़ीती भाषों में अधिक मिलता है । नगरों या ... से प्रभावित क्षेत्रों में 'से' परसर्ग प्रायः प्रयोग में आता है ।

अन्त कारक—कै, या, की, को, रै, रा, री, रो, खो, खा, खी, खो

(क) सम्बन्ध कारक परमर्गों के तीन वर्ग हैं—

(१) 'क'-युक्त वर्ग

(२) 'ख'-युक्त वर्ग

(३) 'ग'-युक्त वर्ग

इनमें से दूसरे और तीसरे प्रकार के परमर्ग केवल सर्वनामों में प्रयुक्त होते हैं, शब्दों के साथ प्रथम वर्ग के परमर्ग मिलते हैं।

(ख) सम्बन्ध कारक के परमर्ग भेदक और भेद के अनुसार होते हैं। भेदक के द्वारा उनका प्रयोग 'क' के अनुसार होता है। भेद के लिये, वचन और कभी-कभी लिंग का बोध इन परमर्गों से इस प्रकार होता है—

१. प्रोचारात् परमर्ग—मेघ पुल्लिङ्ग, एक वचन और अविवक्षित कर्ता।

२. आचारात् परमर्ग—मेघ पुल्लिङ्ग, एकवचन या बहुवचन, अविवक्षित कर्ता के प्रतिरिक्त कारकत्व।

३. ईशारात् परमर्ग—मेघ स्त्रीलिङ्ग, सभी वचन और कारक।

४. प्रेचारात् परमर्ग—मेघ अविवक्षित कर्ता में

यथा: यथा—

(१) रामा की बेटा चालो (रामा का पुत्र चला)

(२) रामा का बेटा ने व्याह्व करलो (रामा के पुत्र ने विवाह कर लिया)

(३) गहरी छोरी कीद् भी (मेरी पुत्री कीह्व गई)

(४) बारी कीद् कोई ने (तेरे कोट नहीं है)

(५) 'क' युक्त परमर्ग मध्यम और उत्तम पुरुषों के भेदक ॥ साथ एक वचन में प्रयुक्त होते हैं; यथा—

बारी गाय (तेरी गाय), गहरी घर (मेरा घर)

(६) 'ग'-युक्त परमर्ग निवृत्तवचन सर्वनाम के साथ प्रयुक्त होते हैं; यथा—
आपणी गांव (आपका गांव), आपणी भेटी (आपकी भेटी)

अधिरण कारक—मैं, वे, मैं (तु)

(क) इस कारक में सबसे अधिक प्रयुक्त परमर्ग 'मैं' है। 'वे' का प्रयोग कम करने में आता है। 'मैं' के अर्थ में 'वने' 'माहने' और 'वे' के अर्थ में 'के उतर' भी प्रयुक्त होते हैं; यथा—

कोर घर मैं दुगुम्हा (कोर घर में दुगुम घरे), यहा के माहने मांछी छो (यहाँ मे माहनी को), ऊ वहा का हाहा ये (वहाँ उतर के बेटो छो (बहु दुर्ग की वदत पर हैरा को)।

(क) उत्तम पुरुष सर्वनाम

इस सर्वनाम के निम्नलिखित रूप दक्षिणी तथा उत्तरी हाड़ीती में पाये जाते हैं—
दक्षिणी हाड़ीती

कारक	एकवचन	बहुवचन
वर्ता (प्रविचारी)	म्हूँ	म्हां
(विचारी)	म्हने	म्हांने
वराण	म्हूँ-ने	म्हां मूँ-ती
सम्बन्ध	म्हारी	म्हांकी

उत्तरी हाड़ीती

उत्तरी हाड़ीती में उत्तम पुरुष एकवचन में 'मे' या 'म्हे' सर्वनाम का प्रयोग भी होता है, पर उसके साथ बहुवचन दिया जाती है; यथा—

मे ग्या छो (मैं गया था)

इस रूप के प्रतिरिक्त दोनों ओरों के रूपों में समानता है ।

(ख) मध्यम पुरुष

दक्षिणी हाड़ीती

मध्यम पुरुष सर्वनाम के दक्षिणी हाड़ीती में ये रूप मिलते हैं—

कारक	एकवचन	बहुवचन
वर्ता (प्रविचारी)	तू, तू	वो
(विचारी)	तने, यने	व.ने
वराण	तने-तू	व.ने-तू
सम्बन्ध	वारी	व.वो

यथा—म्हने रोटी खाई (मैंने रोटी खाई), म्हारी छोरो गन्धो (मेरा लड़का गया), ये तू ग्या छो (तुमने कम खाने के लिये कहा था) ।

उत्तरी हाड़ीती

उत्तरी हाड़ीती में मध्यम पुरुष एकवचन में वर्तमान रूप में 'ते' और 'दे' भी पाये जाते हैं और इनके साथ बहुवचन दिया जाता है, यथा—

ते (दे) बड़ी तू खाया (तुम कहाँ से खाते)

येर कर दक्षिणी हाड़ीती के समान ही मिलते हैं ।

उपसृक्त दोनों सर्वनामों के प्रविचारी का एकवचन में ऊपरान्त और बहुवचन में 'मो' या 'मो' रूपों में 'व' या 'वो' मध्यम एकवचन में तथा 'वा'

प्रत्यय बहुवचन में परमर्ग से पूर्व जुड़ने हैं। सम्बन्ध कारक के एकवचन के स्त्र-भूरो, पारो-रोप विकारी स्त्री में भिन्न हैं। इनमें 'दा' प्रत्यय भिन्नता है।

२-निश्चय वाचक सर्वनाम

हाइती में इस सर्वनाम के दो रूप मिलते हैं—

क—निकटवर्ती

ख—दूरवर्ती

(क) निकटवर्ती—यो

कारक	एकवचन	बहुवचन
कर्ता (प्रविकारी)	यो (पु०)	ये
(विकारी)	या (स्त्री०)	"
	ईंने	यानै
करण	ईंसे-यू	यानै-यू

उत्पुंक्त स्त्री में कर्ताकारक एकवचन के पुल्लिङ्ग और स्त्रीलिङ्ग के रूप प्दान देने योग्य है, ये रूपदाः ओकाशन्त और माकारान्त हैं; बहुवचन में दोनों लिंगों में 'ये' मिलता है। विकारी रूप एकवचन में 'ईं' तथा बहुवचन में 'यानै' है; यथा—

या बुण् छै (यह कौन है), ईंका भाग मैं रोबो सहयो छै (इसके भाग में रोना लिता है)।

(ख) दूरवर्ती—ऊ

हाइती के मध्य पुराय सर्वनामों का काम भी इन्हीं सर्वनामों से लिया जाता है। इनके रूपान्तर ये हैं—

कारक	एकवचन	बहुवचन
कर्ता (प्रविकारी)	ऊ (पु०)	वै
(विकारी)	वा (स्त्री०)	"
	ऊंने	वानै
करण	ऊंसे-यू	वानै-यू

उत्पुंक्त स्त्री के प्रविकारी रूप के एकवचन पुल्लिङ्ग में 'ऊ' मिलता है और स्त्रीलिङ्ग में 'वा' तथा बहुवचन 'वै' बनता है। विकारी स्त्री में एकवचन में 'ऊं' मिलता है और बहुवचन में 'वानै' पाया जाता है; यथा—

ऊंने छै तो ही (उमने वह तो रिपा), वाना बीन् गहाय लीग में यणीया (उदके देन बेरे लेग में बने बने)।

३-अनिश्चय वाचक सर्वनाम-कोई

हाइती में 'कोई' अनिश्चय वाचक सर्वनाम का प्रयोग सभी सजीव तथा निर्जीव पदार्थों के लिए मिलता है। इसके किसी रूप से लिंग-भेद प्रकट नहीं होता। इसके रूप इस प्रकार हैं—

	कारक	एकवचन	बहुवचन
कर्ता	(प्रविचारी)	कोई	कोई
	(विचारी)	कोई ने	कोरां ने
करण		कोई से सूं	कोरां से सूं

'कोई' सर्वनाम के रूप ईकारान्त पुलिङ्ग संज्ञा शब्दों के समान पाये जाते हैं; यथा—

कोई माने (कोई माता है), कोरां से खेबा सूं काई होवे (किसी से बहने से क्या होता है)।

४-सम्बन्ध वाचक सर्वनाम-ज्यो

हाइती में इस सर्वनाम के रूप इस प्रकार मिलते हैं—

	कारक	एकवचन	बहुवचन
कर्ता	(प्रविचारी)	ज्यो (पु०)	जे
	(विचारी)	ज्या (स्त्री०)	"
करण		जीं ने	ज्यानी
		जी से-सूं	ज्यां से-सूं

सम्बन्ध-वाचक सर्वनामों के रूप निकटवर्ती निश्चय वाचक सर्वनामों के समान मिलते हैं।

इसका प्रयोग प्रायः निश्चय सम्बन्धी सर्वनाम के साथ मिलता है।

५-निश्चय सम्बन्धी सर्वनाम-ऊ, सो

हाइती में निश्चय सम्बन्धी सर्वनामों में अधिशांसुः दूरवर्ती निश्चय-वाचक सर्वनामों का व्यवहार होता है, जिन पर पहले विचार ही हुआ है।^१ यहाँ 'सो' पर विचार कर लेना पर्याप्त होगा। इसका प्रयोग यहाँ बोसवाल में कम मिलता है और इसके विकृत रूप तो और भी कम मिलते हैं।

	कारक	एकवचन	बहुवचन
कर्ता	(प्रविचारी)	सो	सो
	(विचारी)	तो ने	त्यां ने
करण		तो से-सूं	त्यां से-सूं

प्रत्यय बहुवचन में परस्पर से पूर्व जुड़ते हैं। सम्बन्ध कारक के प्रकारों में प्रत्यय-
कारो-योग विधारी वर्गों में मिले हैं। इनमें 'मा' प्रत्यय निम्न है।

२-निश्चय वाचक सर्वनाम

हाइती में इन सर्वनाम के दो रूप मिलते हैं—

क—निश्चयार्थी

ख—दूरवर्ती

(क) निश्चयार्थी—यो

कारक	एकवचन	बहुवचन
कर्ता (विधारी)	यो (तुम्हें)	ये
(विधारी)	या (स्त्री)	"
करण	ईने	इने
	ईं-ये-यू	ईं-ये-यू

उत्पुङ्गव रूपों में कर्ताकारक एकवचन के पुल्लिङ्ग और स्त्रीलिङ्ग के रूप
के योग्य हैं, ये क्रमशः प्रोक्तासन्त और आह्वयसन्त हैं; बहुवचन के दोनों लिंगों के
योग्य हैं। विधारी रूप एकवचन में 'ई' तथा बहुवचन में 'या' है, यथा—

या कुछ छे (यह कौन है), ईना भाष में रोखो लखो छे (रखो बन्द है
है)।

(ख) दूरवर्ती—ऊ

हाइती के अन्य पुङ्गव सर्वनामों का साथ भी इन्हीं सर्वनामों के
गन्तर से है—

३-अनिश्चय वाचक सर्वनाम-कोई

हाड़ीती में 'कोई' अनिश्चय वाचक सर्वनाम का प्रयोग सभी सजीव तथा निर्जीव पदार्थों के लिए मिलता है। इसके किसी रूप से लिंग-भेद प्रकट नहीं होता। इसके रूप इस प्रकार हैं—

	कारक	एकवचन	बहुवचन
कर्ता	(प्रविचारी)	कोई	कोई
	(विवचारी)	कोई नै	कोरां नै
करण		कोई से सूँ	कोरां से सूँ

'कोई' सर्वनाम के रूप ईकारान्त पुलिङ्ग संज्ञा शब्दों के समान पाये जाते हैं; यथा—

कोई प्राप्ते (कोई प्राप्ता है), कोरां से लेबा सूँ काई होवे (किसी से बहुते से क्या होता है)।

४-सम्बन्ध वाचक सर्वनाम-ज्यो

हाड़ीती में इस सर्वनाम के रूप इस प्रकार मिलते हैं—

	कारक	एकवचन	बहुवचन
कर्ता	(प्रविचारी)	ज्यो (पु०)	जे
		ज्या (सत्री०)	"
	(विवचारी)	जौं नै	ज्यांनै
करण		जौं से-सूँ	ज्यां से-सूँ

सम्बन्ध-वाचक सर्वनामों के रूप निश्चयवादी निश्चय वाचक सर्वनामों के समान मिलते हैं।

इसका प्रयोग प्रायः नित्य सम्बन्धी सर्वनाम के साथ मिलता है।

५-नित्य सम्बन्धी सर्वनाम-ऊ, सो

हाड़ीती में नित्य सम्बन्धी सर्वनामों में अधिशासकः दूरवर्ती निश्चय-वाचक सर्वनामों का व्यवहार होता है, जिन पर पहले विचार हो चुका है। यहाँ पर 'सो' पर विचार कर लेना पर्याप्त होगा। इसका प्रयोग जैसे ही बोसचाल में कम मिलता है और इसके विकृत रूप तो और भी कम मिलते हैं।

	कारक	एकवचन	बहुवचन
कर्ता	(प्रविचारी)	सो	सो
	(विवचारी)	सो नै	स्यां नै
करण		तीं से-सूँ	स्यांसे-सूँ

प्रत्यय बहुवचन में परस्पर से पूर्ण जुड़ते हैं। सम्बन्ध कारक के एकवचन धारो-शेष विकारी रूपों में मिलते हैं। इनमें 'मा' प्रत्यय मिलता है।

२-निरचय वाचक सर्वनाम

हाइड्रो में इस सर्वनाम के दो रूप मिलते हैं—

क—निकटवर्ती

ख—दूरवर्ती

(क) निकटवर्ती—यो

कारक	एकवचन	बहुवचन
कर्ता (प्रविकारी)	यो (पु०)	ये
(विकारी)	या (स्त्री०)	"
	ईने	याने
करण	ईने-सू'	याने-सू'

उपसृक्त रूपों में कर्ताकारक एकवचन के पुल्लिङ्ग और स्त्रीलिङ्ग के रूप देने योग्य हैं, ये क्रमशः ओकारान्त और वाकारान्त हैं; बहुवचन में दोनों लिंग मिलता है। विकारी का एकवचन में 'ई' तथा बहुवचन में 'या' है; यथा—

या कुण धी (यह झीन है), ईका माय में रोबो सबयो धी (इसके भाग लिला है)।

(ख) दूरवर्ती—ऊ

हाइड्रो के अन्य मुख्य सर्वनामों का काम भी इन्हीं सर्वनामों से लिया जा इनके बग़ल में ये हैं—

कारक	एकवचन	बहुवचन
कर्ता (प्रविकारी)	ऊ (पु०)	वे
(विकारी)	वा (स्त्री०)	"
	ऊने	याने
करण	ऊने-सू'	याने-सू'

उपसृक्त रूपों के प्रविकारी का के एकवचन पुल्लिङ्ग में 'ऊ' मिलता है स्त्रीलिङ्ग में 'वा' तथा बहुवचन 'वे' का है। विकारी रूपों के एकवचन में 'ऊ' और बहुवचन में 'वा' पाया जाता है; यथा—

ऊनी धी ली धी (उमने लिला), वाका धी लू गहाका लीन में (इसके दोन सोहे लीन के बने)

इसके रूप इस प्रकार मिलते हैं—

	कारक	एकवचन	बहुवचन
कर्ता	(प्रविकारी)	आप्	आप्
	(विकारी)	आप्ने	आप्ने
करण		आप्से-मूँ	आप्से-मूँ
सम्बन्ध		आपणो-खी-छा	आपणो-खी-छा

प्रविकारी और विकारी रूपों में 'आप्' प्रयुक्त होता है। विकारी आप्णो, आप्णो आदि में प्रविकारी 'आप्' का ही प्रयोग है, जिनमें खी, खी परसर्ग हैं। खी, छा आदि परसर्गों का प्रयोग सम्बन्ध कारक में केवल इस सर्वनामके साथ होता है।

८-आदरसूचक सर्वनाम-आप्

आदरसूचक 'आप्' शब्द का व्यवहार अन्य पुरुष और मध्यम पुरुष दोनों में होता है। हाइड्रोती के इस सर्वनाम में आदरार्थकता पाई जाती है इसलिए दोनों लिंगों में एकवचन में भी क्रिया पुलित्व बहुवचन में प्रयुक्त होती है। इसके रूप इस प्रकार मिलते हैं—

	कारक	एकवचन	बहुवचन
कर्ता	(प्रविकारी)	आप्	आप्
	(विकारी)	आप्ने	आप्ने
सम्बन्ध		आप्को वा-की	आप्को-वा-की

इसका प्रविकारी तथा विकारी रूप दोनों वचनों में 'आप्' ही है। आदरसूचक 'आप्' के साथ सम्बन्धकारक परसर्ग निजवाचक 'आप्' में भिन्न की, वा आदि मिलते हैं।

उदाहरण—मो आप्को नाम दी (यह आपका नाम है), मूँने आप्से की ने (मैंने आपसे कहा न)।

सर्वनामजात विशेषण

कुछ ऐसे विशेषण हैं जो सर्वनामों से बनते हैं। ऐसे विशेषण दोस्तों की दृष्टि में दो प्रकार के होते हैं—

१. मूल सार्वनामिक विशेषण—ऐसे सर्वनाम बिना किसी रूपांतर के संज्ञा के साथ प्रयुक्त होते हैं; यथा—

ऊँ छोरी (बहु लड़का), कोई मनस् (कोई मनुष्य) आदि।

२. योगिक सार्वनामिक विशेषण—ऐसे सर्वनाम मूल सर्वनामों में 'तू', 'तूँ', 'तूँ', आदि प्रत्यय मगाने से संवादिता होते हैं; यथा—

अतना दत् (इतने दिन), अतरोक् नून (इतना घाटा)
 सर्वनामजात विशेषणों का एक अन्य वर्गीकरण इस प्रकार सम्भव है—

परिमाणुवाचक	गुणवाचक
अतनूँ, अतरोक्	अस्यो
उतनूँ, उतरोक्	उस्यो या वस्यो
अतनूँ, अतरोक्	अस्यो
कतनूँ, कतरोक्	कस्यो

योगिक सार्वनामिक विशेषण ऊशारान्त या ओकारान्त होते हैं और उनके वा
 ओकारान्त गुणवाचक विशेषणों के समान मिलते हैं। अतरोक्, उतरोक् आदि बी
 रूपों की दृष्टि से ओकारान्त समझे जाने चाहिए, इनमें व्यापक विकार अल्प 'क्' के
 पूर्व के 'ओ' स्वर में होता है; यथा—

अतरोक् धी (इतनी धी), अतरीक् दाळ् (इतनी दात)।

(क) विशेषण

हाइली विशेषणों पर विशेष बिस्तार से विचार करने की आवश्यकता प्रतीत नहीं होती है, क्योंकि रूप-रचना की दृष्टि से इनकी वे ही विशेषताएँ हैं जो संज्ञाओं या विशेष्यों में मिलती हैं। तब, बचन और वारक की दृष्टि में इनके रूप विशेष के समान होने हैं।

हाइली में तीन प्रकार के विशेषण पाये जाते हैं—१. सार्वनामिक, २—दृण-वाचक और ३—गंख्यावाचक। सार्वनामिक विशेषणों पर 'सर्वनाम' अध्याय में विचार हो चुका है। यहाँ केवल दो प्रकारों पर विचार होगा।

मुख्यवाचक विशेषण

हाइली में मुख्यवाचक विशेषण दो प्रकार के हैं—

१. सप्रत्यय

२. अप्रत्यय

१. सप्रत्यय मुख्यवाचक विशेषण

(क) इन विशेषणों के अधिकारी एकवचन के रूप पुल्लिङ्ग में अकारान्त और स्त्रीलिङ्ग में ईकारान्त होते हैं; यथा—

पुल्लिङ्ग — काळो कागळो

स्त्रीलिङ्ग — राती कुली

(ख) अधिकारी बहुवचन के रूप पुल्लिङ्ग में अकारान्त तथा स्त्रीलिङ्ग में एकवचन के समान ईकारान्त होते हैं; यथा—

पुल्लिङ्ग — पीळा भाटा (श्वेत परवर)

स्त्रीलिङ्ग — छोकी बाठां (गन्धी बाठें)

(ग) विधारी रूपों में पुल्लिङ्ग में अकारान्तता और स्त्रीलिङ्ग में ईकारान्तता पाई जाती है; यथा—

पुल्लिङ्ग — बड़ा छोटा हूँ मोटा सोटा हूँ मारुं (बड़े लड़के को मोटे बड़े से मारा)।

स्त्रीलिङ्ग — छोटी सुगई की पीळो कांळी में गोटो लागर्यो छै (छोटी स्त्री की पीली कंबुजी में गोटा लग रहा है)।

अतिशयावस्था

ऐसे विशेषण शब्दों के प्रभाव में हाड़ीती में विशेषण-शब्द के साथ घणों मूँ घणों, सब बीचें, सबी या सबमें शब्दों का व्यवहार होता है; यथा—

(१) 'म्हई' में ये घणों मूँ घणों रोस भाने छै (मुझे तुम्ह पर अत्यधिक क्रोध आता है) ।

२. यो छोरो सब बीचें भलो छै (यह बालक सबसे भला है) ।

३. यो छोरो सबमें (में) भलो छै (यह बालक सबसे भला है) ।

संख्यावाचक विशेषण

हाड़ीती में एक से सौ तक संख्या प्रचलित है । सामान्य जनपद ग्रामीण प्रायः बीस तक गिनती जानता है और जिस प्रकार संख्याओं में दहाई-पद्धति पर दस से भागे गिना जाता है, उसी प्रकार हाड़ीती में 'बीसी'-पद्धति प्रचलित है । यहां बीसी या बीस दहाइयो की स्थानापन्न है । इस प्रकार यदि एक ग्रामीण को नब्बे कहना होगा तो वह बहेगा ब्यार् बीसी बर् दम् । पर कभी-कभी ऐसे वात्स्याय भी सुने जाते हैं—दस ऊर सो (एक सौ दस), दो बीसी बर् सो (एक सौ बीसी) । पहाड़े बोलते समय एक सौ के ऊपर की गिनती का एक विभिन्न रूप सामने आता है । वह है 'पत्तोपन सो' या 'बीतर सो' (अमरा: १०५ तथा ११२) ।

हाड़ीती की संख्याएँ इस प्रकार हैं—

प्रथम दशक—एक्, दो, तीन्, ब्यार्, पाँच, छै, सात्, आठ्, नौ और दस ।

द्वितीय दशक—आरा, बारा, तेरा, बीरा, बँदरा, सोळा, सतरा, अठार, गुरीन् और बीम् ।

तृतीय दशक—अरतीन् या उरतीस, बार्स, तेबीस, बीबीस, पचबीस, छब्बीस, सत्ताईस, अट्ठाईस, दुल्हीन्, और तीस ।

चतुर्थ दशक—अत्तीस या अगुतीस, बत्तीस, तैंतीस, बीतीस, पैंतीस, छत्तीस, सेतीस, अड़तीस, गुरात्तीस, आत्तीस ।

पंचम दशक—अकत्तीस, बंवात्तीस, दंभ्यात्तीस, बंभ्यात्तीस, पैंतात्तीस, छप्पात्तीस, सैंतात्तीस, अड़त्तीस, दुल्हास, पचास या पच्चास ।

पाठ दशक—अषावन्, बावन्, तरेवन् या तेवन्, बीखन्, पचवन्, छप्पन्, सत्तावन्, अट्ठावन्, दुलमद् और रमाट् ।

सप्तम दशक—अवन्, भावन्, तरेमट् या तैमट् बीसट् या छौबट्, देसट्, द्वासट्, सड़सट्, अड़सट्, दुलसट् और सतर ।

अष्टम दशक—अगणर्, ऐतर्, तीगर्, चोऽउर्, णेऽउर्, ईगर्, अउऽउर्, यउऽउर्
गुणवाचो धौर अरणी ।

नवम दशक—अगवाणी, ग्याणी, रवाणी, ओराणी, पंग्याणी, र्दवाणी, मत्वाणी,
अट्वाणी, नीवाणी या ग्याणी धौर मर्ये ।

दशम दशक—अगवाण्मै, अगण्मै, अगवाण्मै, ओराण्मै, अगवाण्मै, अगण्मै, अगवाण्मै
अट्वाण्मै, मगवाण्मै धौर सो ।

इन संख्या-वाचक विशेषणों में निम्न, अथवा व बारह के अनुसार कोई परिवर्तन
नहीं होता है; यथा—

पाँच मनुष्यों ने मार्गो (पाँच मनुष्यों ने मार्ग), इन्हें साठ रोटियाँ खाई (येंने
साठ रोटियाँ खाई) ।

क्रमवाचक संख्या

हाइती में प्रारम्भिक बार 'संज्ञों' के उपांत क्रमवाचक संख्याओं का निर्माण
समान रूप से होता है । संख्याओं के पीछे 'बू' या 'बी' प्रत्यय जोड़कर अधिकारी
पुस्तिक एकवचन के रूप सम्पन्न होते हैं; यथा—

पाँचबू या पाँचबी, ग्यारबू या ग्यारबी ।

लोप पुस्तिक अधिकारी ज्यों में 'बी' का प्रयोग मिलता है; यथा—

पाँचवीं दू से (पाँचवें दिन से), बारवीं मनुष्य ने (बारहवें व्यक्ति को) ।

स्त्रीलिंग ज्यों में 'बी' प्रत्यय मिलता है; यथा—

साम्बी छोरी (सातवीं लड़की)

इन प्रथमों के जोड़-से पूर्व अन्त्य दीर्घ स्वर का या तो ह्रस्ववत् उच्चारण
होता है या उसका लोप हो जाता है; यथा— अगवास्वी, ग्यारबू, मगवाण्मैबू ।

हाइती में 'एक' से फैली, फैली क्रमवाचक संख्याएं बनती हैं । कभी-कभी
एकबू या एकबी भी सुना जाता है । फैली और फैली विशेषणों में अपात्मक परिवर्तन
सप्रत्यय गुणवाचक विशेषणों के समान होते हैं ।

हाइती में 'दो' और 'तीन' से क्रमशः दूसरी या दूसी और तीसरी या तीओ
क्रमवाचक संख्याएं बनती हैं । दूसी और तीओ के प्रयोग में पहले या दो को छोड़कर
निदिष्ट के भाव पर अधिक बल मिलता है, जबकि दूसरी और तीसरी में सामान्य क्रम
का बोध होता है; यथा—'तीओ छोरा ई' लामो (दो को छोड़कर तीसरे लड़के को
लामो), तीसरा छोरा ई' लामो (क्रम से बैठे) तीसरे लड़के को लामो ।

इन क्रमवाचक विशेषणों के रूपों का निर्माण सप्रत्यय गुणवाचक विशेषणों के
के समान ही होता है ।

अपूर्ण संख्याएं

हाड़ीती में अनेक अपूर्ण संख्याओं का व्यवहार होता है। ये अपूर्ण संख्याएं चतुर्धा, षट् व धौन से या इनके योग से बनती हैं। वाक्य-रचना में ऐसी संख्याओं के साथ विशेष्य आता है। छद् से नीचे की आधे के योग से बनी मिश्रात्मक संख्याओं के लिए निश्चित शब्दों का व्यवहार होता है, पर सामान्य व्यवहार में तो तीन से नीचे तक के शब्द आते हैं। छेप ऐसे शब्द पहानों में ही काम में आते हैं। छद् के बाद वाली संख्याओं का निर्माण सवा, साड़ा और चौणा के योग से होता है, पर बड़ी संख्याओं में, जहा बीसी या सो का प्रयोग होता है, तीन से नीचे की संख्याएं इनके स्थान पर विवरण से प्रयुक्त होती हैं, यथा—साड़ा बाईन् या दो बीसी मर् डाई।

हाड़ीती की अपूर्ण संख्याएं ये हैं—

एकोन अपूर्ण संख्याएं—पाव (११४), घादो (११२), पोन् या पून् (११४)
 एकोत्तर-पद् पर्यन्त अपूर्ण संख्याएं—सवा (१३), ओ'ब् (१३), डाई (२३), हुंटी (१३),
 हुं'बो (४३) और फू'बो ५३।

पकोत्तर अपूर्ण संख्याएं—इन संख्याओं का निर्माण सवा, साड़ा और चौणा शब्दों के योग से होता है, जो क्रमशः पाव-अधिक, आधा अधिक और पाव-कम का बोध कराती हैं।

इनमें से अष्टमनान्द संख्याओं सवा डाई के रूप में लिंग, वचन, कारक के अनुसार परिवर्तित नहीं होते हैं; यथा—गाब् रोटी, ओड् हान्, पूण् पांती। पर जब परिवर्तन होता है, तब इनके अर्थ बदल जाते हैं; यथा—डोटी बात् (टिड़ी बात)

छेप संख्याओं में से दसवो, हुंटी, हुं'बो और फू'बो का प्रयोग स्त्रीलिंग में नहीं मिलता। पुल्लिंग में इनके रूप सप्रत्यय गुणवाचक विशेषणों के पुल्लिंग रूपों के समान चलते हैं। हुंटी, हुं'बो और फू'बो को समूहवाची अपूर्ण संख्या वाचक विशेषण कहना अधिक उपयुक्त होगा, क्योंकि पहाड़ो के प्रतिरिक्त इनका प्रयोग देखने में नहीं आता।

सवायो, घादो के रूप विभिन्न लिंग, वचन और कारक के अनुसार सप्रत्यय गुणवाचक विशेषणों के समान बदलते रहते हैं।

अष्टमनान्द संख्यावाचक

हाड़ीती में अष्टमनान्द संख्यावाचक शब्द 'कम्' या 'म्यो' शब्द के संयोग से बनता है, यथा—

(१) दस् कम् बीस् (बीस् में से दस कम)

(२) दस् में से चार था तो (दस में से चार कम किये तो)

समूहवाची संख्याएँ

हाड़ीती में कुछ शब्द संख्या-नपुंसक लिंग में प्रयुक्त होते हैं—

ओड़ो — दो के लिए

गंडो — चार के लिए

पचोळ् — पाँच के लिए

जोड़ो—इन शब्द का व्यवहार अनेक जगहों में होता है—स्त्री पुरुष के गुण के लिए, वृत्तों के लिए, सादी के धान के लिए आदि, वह सबमें मूल रूप से दो समान वस्तुओं (पावरबक नहीं कि वे स्त्री-पुरुष हों) की सहकारिता का भाव निहित है।

गंडो—इस शब्द का व्यवहार केवल जोड़ियों के मिलने में होता है। इसमें वा के समुदाय का भाव निहित है।

पचोळ्—इस शब्द का व्यवहार अनेक वस्तुएं मिलने में होता है; जैसे कम डाने आदि।

हाड़ीती में पक्षे-लिखी व्यक्तियों में 'हर्बन' तथा 'ओड़ो' से भी विनया धारण हो गया है, पर अभी ये शब्द कुछ हाड़ीती क्षेत्र तक नहीं पहुँच पाये हैं।

उपयुक्त शब्दों में 'ओड़ो' के रूप धोशारामत पुल्लिंग संज्ञा शब्दों के समान पुल्लिंग में तथा ईकारामत स्त्रीलिंग शब्दों के समान स्त्रीलिंग में मिलते हैं।

'गंडो' शब्द केवल पुल्लिंग में प्रयुक्त होता है, इससे स्त्रीलिंग-रूप नहीं मिलते। ये रूप पुल्लिंग में ओड़ो के समान ही मिलते हैं।

'पचोळ्' शब्द स्त्रीलिंग में प्रयुक्त होता है और इसके रूप स्त्रीलिंग व्यञ्जनाम संज्ञा शब्दों के समान मिलते हैं।

गुणात्मक संख्याएँ

हाड़ीती में गुणात्मक संख्या में दुगुना के भाव को ही एक शब्द द्वारा व्यक्त किया जाता है, वह है 'दूणो'। शेष गुणात्मक संख्याओं में तीन या त, चो, पंच, छै आदि पूर्ण संख्यावाची शब्दों का प्रयोग करके काम बसाया जाता है; यथा—तण्णू, चोण्णू, पंचण्णू आदि।

निश्चित संख्यावाचक विशेषण

हाड़ीती में निश्चित भाव प्रकट करने के लिए संख्याओं में 'ऊँ' या 'यूँ' जोड़ा जाता है; यथा—ज्याऊँ, तीयूँ या लीयूँ।

अनिश्चित संख्यावाचक विशेषण

हाड़ीती में अनिश्चित भाव को प्रकट करने के लिए कोई निश्चित प्रत्यय होता है, यद्यपि दो संख्याओं के संयोग से अनिश्चित भाव को प्रकट किया

- गृ : गम् (गिरना), गर् (गिरना), गत् (गटना), गृब् (बाँधना, गृह्णा), गार् (गर्भन करना), गरब् (गर्भ करना)
- गु : गुम् (गम होना), गुम् (गिरना), गुळ भिनना गुम् (गिरना), गोर (गर्भन करना)
- घृ : घो (घना), घाब् (घबाना), घर् (घरना), घान् (घनना), घुम् (घुटना), घृम् (घूमना), घोम् (दिखना), घृक् (घृह्णा), गोर (घोरना), घाळ् (घानना)
- घी : घा (ईशना), घृट् (घूरना), घेक् (घेर करना), घीम् (धीगु होना), घेड् (बिरहना), घड् (घड़ना), घुम् (धीमना)
- जृ : जम् (जमना), जाम् (जानना), जम् गैरा (करना), जीम् (जीनना), जी (जीवित रहना), जा (जाना), जोम् (जोड़ना), जमा (जमागी लेना), जुड (जुड़ना), जर (जबना), जीम् (जाना), जम् (जमना)
- झृ : झर् (झरना), झाक् (झिझना), 'झळ् (झलना), झाट् (रीना), झर् (गिरना)
- टृ : टीम् (ईशना), टूट् (टूटना), टूट् (प्रसन्न होना), टूक् (रीटना), टल् (टलना), टोळ् (साफ करना)
- ठे : ठम् (ठगना), ठेर् (ठहरना), ठीर् (सीते समय धर्-धर् करना), ठम् (भर जाना)
- डृ : डम् (काटना), डूब् (डूबना), डोल् (डिरना), डर् (डरना)
- ढृ : ढब् (ढकना), ढाक् (ईशना), ढोक् (प्रणाम करना), ढळ (गिरना), ढो (भार ले चलना), ढील (गिरना)
- तृ : तण् (छाना), ताप् (गरम करना), ता (गरम करना), तै (पशुओं का गर्भपात होना), तुल् (तुलना), तुज् (छोड़ना), तर् (तैरना), तळ् (पकाना)
- थृ : थक् (थकना), थरप् (स्थापित करना), थाप् (थापना), थूंक (पूँकना), थण (थकना)
- दृ : दूल् (दर्द करना), दाज् (जलना), देल् (देखना), दे (देना), दो (दुहना), दळ् (मोटा पीसना), दगळ् (जस्दी जस्दी खाना)
- धृ : धम् (धुसना), धर् (धरना), धूज् (कांपना), धो (धोना), धार् (प्रदुहल होना), धाप् (तृप्त होना), धाम् (प्रनुमान लक्षाना)
- नृ : नट् (प्रस्वीकार करना), नाट् (निष्ट होना), नाप् (नाथना), न्हा (स्नान करना), नाच् (नृत्य करना), नोत् (निर्मन्त्रित करना), नपट् (निवृत्त होना), नेज् या न्याज् (गाय-अंस के पैरो को दुहने से पूर्व बांधना), नरल् (ध्यान से देखना), नखर् (नाक होना), नतर् (धीरे-धीरे धरातलीय द्व का बहना), नंगळ् (निगवना), नकळ् (निकलना), नब् (निर्वाह होना),

पू : पद् (खेल में हार कर दौड़ना), पीज् (हईं घुमना), पच् (पचना), पो (पिरोना, रोटी बनाना), पी (पीना), पीट् (पीटना), पोस् (पासना करना), पूर् (पूरना), पोस् (पीसना), पड् (गिरना), पक् (पकना), परण् (विवाह करना), पळ् (पलना), पजोस् (परीक्षा करना), पलाण् (घोड़े पर चढ़ना), पजोट् (वस्तु को भूमि पर दे मारना), पकड् (पकड़ना), पलार्, पलाळ् (धोना), पघळ् (पिघलना), पा (पाना), पसर् (कैलना), पवस् (परीसना), पावस् (गाय-भैस के स्तनों में दूध उतारना), पसट् (पलटना), पोत् (पोतना)

फू : फड् (पड़ना), फून् (फूटना), फूट् (फूटना), फडक् (फूटना), फळ् (फटना), फडक् (स्पर्धित होना), फाट् (फटना), फैस् (कैलना), फैर् (पहिलना), फूँच् (पौछना)

बू : बळ् (बलना), बंट् (मरोड़ना), बंद (बंधना), बकड् (बोलना), बद् (बड़ना), बम् (निवास करना), बरज् (मना करना), बरम् (बरसना) बरस् (दुर्गन्धयुक्त होना), बूम् (पूछना), बूज् (बंद करना), बर (बरछ करना), बोल् (बोलना), बो (बोना), बरत् (काम में सेना), बै (बहना), बा (उठाना), बपी बिलीना), बोव् (निर्धारित करना), बरळा (रोना), बावड् (लौटना), ब्यार् (झाड़ लगाना), बगड् (बिगड़ना), बध् (बिछना), बध् (बिछड़ना), बोत् (समाप्त होना), बोकर् (मति प्रसन्न होना), बोसर् (मूल जाना), बलम् (कहीं जाकर रम जाना), बैच् (बैचना), बैठ् (बैठना), ब्यार् (अनुमन होना), बलर् (कैलना)

भू : भर (भरना), भज् (भजित करना), भा (बच्छा लगना), भरमा (भ्रम में डालना), भूल् (भूलना), भोग् (भोगना), भीज् (भीजना), भीच् (संकोच करना), भीट् (छूना)

मू : मठ् (मसलना), मांग् (मांगना), मंड् (रचना), मंज् (मंजना), मंतर् (अनुकूल बनाना), मघ् (मघना), मान् (स्वीकार करना), मर् (मरना), मल् (मिलना), मूँड् (गिर साफ करना), मो (मोहित करना), मा (समाना), मुड् (मुड़ना), मसळ् (मसलना)

रू : रंज् (गुप्त होना), रंग् (रंगना), रंद (उबल जाना, परेजान होना), रल् (रलना), रो (रोना), रम् (रचना), रम् (प्रसन्न होना), रप् (मारम्प होना), रोज् (रंगना), रैम् (घोरे-घोरे सरचना), रट् (पुनः पुनः बोलना), रंग् (सरतु-कय में चोड़ा-चोड़ा घीर मांगना), रक् (रचना), रप् (रचना)

म् : मे (विना), माग् (लगना), माग् (सजाना), सट् (धीए होना), मूट् (मूटना), सारट् (सिपटना), ताक् (पेट वा सिपुड़ना), ह्हाग् (मिन्न होना), मत् (सिसना), मोट् (बिटना), ह्हाट् (ह्हाड़ना), मुट् (मुड़ना), सडा (पिर करना), सोग् (पस्त करना), मू'म् (बाल मोचना), मीग् (मीरना), मद् (सदना)

स् : संवर (स्मरण करना), सो (भोना), मूष् (मूखना), मूम् (मूखना), मो' (सोचना), मू'म् (मू'चना), स्वा (धनुस्स धनुस्सति होना), मुण् (मुनना), मो' (सोचना करना), मे (मेवा करना), मीम् (वचना), संवळ् (सम्पन्नना), संवर (स्मरण करना), सांवर (एकन करना, सहेचना), मू'प् (दिना), मु' (सिपुड़ना), सटा (झेंगना), सक् (सकना), सो (सोमित होना)

ह् : ह्ग् (टट्टी घाना), हर् (हरण करना), हम् (नासब बरा बार-बार मान हट् (हटना), हंम् (हंसना), हाम् (हिलना), हेंम् (सोलना), ह (हिनहिनाना), हो (होना)

साधित धातुएं

हाड़ीठी में साधित धातुएं हैं—अकर्मक से सकर्मक बनी धातुएं, नाम धातु धनुकरणात्मक धातुएं तथा प्रेरणार्थक धातुएं ।

(क) अकर्मक से सकर्मक बनी धातुएं

हाड़ीठी में अकर्मक और सकर्मक दोनों प्रकार की धातुएं मिलती हैं । प्रायः सिद्ध धातुएं अकर्मक होती हैं, किन्तु अनेक अकर्मक क्रियाएँ साधित धातुओं से प्रत्यय भी पाते हैं ।

हाड़ीठी में अकर्मक धातु से सकर्मक धातु बनाने के लिये 'मा' प्रत्यय व उपयोग होता है जो अकर्मक धातु के अन्त में जोड़ा जाता है । कभी-कभी इसके अभाव में भी अकर्मक धातुओं से सकर्मक धातुएं बनती हैं—

(१) (क) यदि अकर्मक धातु व्यंजनान्त हो तो सकर्मक बनाने के लिये धातु के अन्त में 'मा' लगता है; यथा—

उठा (उठ्), धपा (धप्), दबा (दब्)

(ख) दो व्यंजन वाली अकर्मक धातु के आदि स्वर को, यदि दीर्घ हो तो, हल् कर देते हैं, यथा—

पूँ (पूँ), पूर (पूर), मग (मग)

(ग) 'ई' का 'य' हो जाता है—

यता (यिता), यता (यिता)

(घ) 'ए' का 'अ' तथा 'ओ' का 'आ' या 'या' हो जाता है; यथा—

यटा (येट), एता (ओ), यथा (ओन्)

(ङ) कुछ अव्यय धातुओं का आदि स्वर अव्यय क्रिया में दीर्घ हो जाता है तथा अन्त में 'या' नहीं लगाया जाता है; यथा—

मात् (मात्), कात् (कात्), पाल् (पाल्), मार (मार)

(च) कुछ अव्यय धातुओं में आदि के उच्चारण का दुगुण हो जाता है; यथा—

ओङ् (ओङ्), ओङ् (ओङ्)

(१) कुछ धातुओं में उपसृक्त नियम लागू नहीं होते हैं; यथा—

घोङ् (घोङ्), वेङ् (वेङ्), चोङ् (चोङ्), वसेङ् (वसेङ्)

(२) निम्नलिखित अव्यय धातुओं के अव्यय का नहीं पाये जाते हैं—

या, हो, मत् आदि ।

(ग) अव्यय से द्विकर्मक धातुएँ

हाकीजी के अव्यय धातु में द्विकर्मक धातु बनाने के नियम के ही हैं जो अव्यय के अव्यय धातु बनाने के ही हैं और बिना ऊपर दिया गया है । अव्यय में द्विकर्मक धातु धातु के कुछ उदाहरण दे हैं—

मत्ता (मत्ता), मत्ता (मत्ता), मत्ता (मत्ता), मत्ता (मत्ता)

(ग) नाम धातुएँ

हाकीजी के नाम धातुओं की संख्या बताता है कुछ हाकीजी नाम धातु दे हैं—

मत्ता (मत्ता) मत्ता (मत्ता), मत्ता (मत्ता), मत्ता (मत्ता), मत्ता (मत्ता)

मत्ता (मत्ता), मत्ता (मत्ता) मत्ता (मत्ता), मत्ता (मत्ता), मत्ता (मत्ता)

मत्ता (मत्ता), मत्ता (मत्ता) मत्ता (मत्ता), मत्ता (मत्ता), मत्ता (मत्ता)

(१) मत्ता (मत्ता), मत्ता (मत्ता) मत्ता (मत्ता), मत्ता (मत्ता) मत्ता (मत्ता)

मत्ता (मत्ता)

कुंवा (कुंक्), कुर् (कुर्), मग (भाग)

(५) 'ई' का 'य' हो जाता है—

यता (यीत), यता (यीत)

(६) 'ए' का 'य' तथा 'ओ' का 'वा' या 'य' हो जाता है; यथा—

यटा (येट), यवा (यी), यला (यील)

(७) कुछ ध्वनि धातुओं का आदि स्वर लक्ष्मिक क्रिया में दीर्घ हो जाता है तथा अन्त में 'या' नहीं लगाया जाता है; यथा—

याद् (यद्), याट् (यट्), याल् (यल्), याद् (यद्)

(८) कुछ लक्ष्मिक धातुओं में आदि के उच्चारण का टुल हो जाता है; यथा—

कोद्, (कुद्), मोद्, (मुद्)

(९) कुछ धातुओं में उपसृष्ट नियम लागू नहीं होते हैं; यथा—

घोद्, (घुद्), वेप् (वप्), वोद्, (वुद्), वसेप् (वसप्)

(१०) निम्नलिखित लक्ष्मिक धातुओं के लक्ष्मिक रूप नहीं पाये जाते हैं—

आ, हो, मद् आदि ।

(११) लक्ष्मिक से द्विलक्ष्मिक धातुएँ

हाजीरी में लक्ष्मिक धातु से द्विलक्ष्मिक धातु बनाने के नियम के ही हैं जो लक्ष्मिक से लक्ष्मिक धातु बनाने के ही हैं और सिद्ध ऊपर दिया गया है । लक्ष्मिक से द्विलक्ष्मिक धातुओं के कुछ उदाहरण ये हैं—

मला (मल्), मला (मल्), मला (मल्), मला (ली)

(१२) भाष धातुएँ

हाजीरी के भाष धातुओं की संख्या आठवाँ है कुछ हाजीरी भाष धातुएँ ये हैं—

कंद् (कंद्) कीटाव करना, कंद् (कंद्) करना, कंद् (कंद्) करना, कंद् (कंद्)

कंद् करना, कंद् (कंद्) करना, कंद् (कंद्) करना, कंद् (कंद्)

कंद् करना, कंद् (कंद्) करना, कंद् (कंद्) करना, कंद् (कंद्)

कंद् करना, कंद् (कंद्) करना, कंद् (कंद्) करना, कंद् (कंद्)

कंद् करना, कंद् (कंद्) करना, कंद् (कंद्) करना, कंद् (कंद्)

इस धातुओं का निर्माण संज्ञा लक्ष्मी में 'धा' प्रत्यय लगाने से होता है। यदि संज्ञा शब्द स्वयं ही हो तो स्वर का लोप हो जाता है तथा प्राति स्वर दीर्घ से लम्ब हो जाता है।

इन धातुओं के रूप प्राकार्यत धातुओं के समान हैं। मिलते हैं।

(घ) अनुकरणात्मक धातुएं

हाइली बोली में अनुकरणात्मक धातुओं की प्रचुरता है। इन धातुओं में अनुकरण का साधारण ध्वनि ही रहता है। यह अनुकरण घनेक दोषों से किया जाता है—

पशु-ध्वनियों से— रैक् (भैंस का बोलना), भींषा (शूकर का बोलना), टर्का (मैंडक का बोलना), गूँक् (कुत्ते का बोलना)

पक्षी-ध्वनियों से— गूक् (कोयल का बोलना), कोका (शेर का बोलना),

मानव-ध्वनियों से— सीगा (बच्चे को टट्टी फिराते समय 'सी-सी' करना), छींक् (छींकना), गणक् (नाक साफ करना), दुत्कार् (कुत्ते को दुत् कहना), बीडा (रोना)

प्राकृत व्यापारों से— घरड़ा (पेड़ के गिरने की ध्वनि), सर्रा (पवन चलने की ध्वनि), छत्छना (छत्छन्-ध्वनि)

हाइली में अनुकरणात्मक धातुएं निम्न प्रकार से बनती हैं—

(१) साधारण-ध्वनि के-'क्' या '-कार्' जोड़कर—

(क) 'क्'-युक्त धातुएं—दक् (बैठना), रैक् (भैंस का बोलना), हट्टक् (है करना) प्रादि।

(ख) '-कार्' युक्त धातुएं—दुत्कार् (फटकारना), दत्कार् (ममाना) प्रादि।

(२) साधारण-ध्वनि के अनुकरण को दुहरा कर—

तट्टट्टा (तट्टट्ट करना), चक्चका (चप-चप करना), चट्टट्टा (चटकटाना) प्रादि।

(३) साधारण-ध्वनि के साधारण अनुकरण द्वारा—

सर्रा (फटना), टर्का (मैंडक का बोलना) प्रादि

(४) साधारण-ध्वनि के अनुकरण को दुहराने में समकक्ष शब्द का उपयोग करने—
सुतसुता (कममल करना), सर्रा-सर्रा (छुटियों का चलते समय शब्द करना)

(रु) प्रेरणार्थक धातुएं

हास्योटी में तिङ् धातुओं से प्रेरणार्थक धातुएं निम्न प्रकार से बनती हैं—

- (१) जिस धातु के प्रथम अक्षर में ह्रस्व स्वर हो उसके प्रेरणार्थक रूप में उस स्वर में कोई परिवर्तन नहीं होता; यथा—

साधारण धातु	प्रेरणार्थक धातु
कर्	करा, करावा
परस्	परसा, परसवा
उठ्	उठा, उठवा

- (२) ऐ, मा, ई तथा ऊ स्वर जिस धातु के प्रथम अक्षर में हो, ऐसी धातुओं में ये स्वर क्रमशः अ, अ, अ तथा उ में परिवर्तित हो जाते हैं; यथा—

साधारण धातु	प्रेरणार्थक धातु
पाक्	पका, पक्वा
खेच्	खावा, खेच्वा
मीच्	मावा, मीच्वा
भूर	भुवा, भुच्वा

- (३) 'ए' तथा 'ओ' स्वर जिस धातु के प्रथम अक्षर में होते हैं ऐसी धातुओं के ये स्वर कभी तो पूर्ववत् बने रहते हैं अथवा क्रमशः 'अ' और 'उ' में बदल जाते हैं और कहीं-कहीं दोनों रूप भी देखने में आते हैं; यथा—

साधारण धातु	प्रेरणार्थक धातु
मेळ्	मळा, मळवा
बेच्	बाका, बक्वा
घोट्	घोटा, घोट्वा
ढोळ्	ढुळा, ढुळवा
ढोकृ	ढुका, ढुक्वा

- (४) कुछ धातुओं में 'आ' प्रत्यय विकल्प से लगाया जाता है; यथा—

धो	ध्वा, धपा
----	-----------

'वा' प्रत्यय वाली प्रेरणार्थक धातुएं द्विगुणित हैं, क्योंकि दूसरे अक्षर में जहाँ वो शक्ति होते हैं वहाँ पहले कम से कम तीन शक्ति धारण होती हैं ।

हास्योटी प्रेरणार्थक धातुओं में 'आ' तथा 'वा' प्रत्यय लगता है । स्वतंत्र धातुओं में इन प्रत्ययों के लगाने पर अल्प स्वर का मोन हो जाता है; यथा—

गी-आ. वा. टी-१५

कवी-कवी 'न' वाक्य भी प्रतीत में आता है। जैसे पी (नीला) में 'वा' प्रेक्षार्थक आगु बनती है।

धान्य

हाड़ीटी में कर्तृवाच्य तथा कर्मवाच्य रूप में किया मिलती है, या कर्मवाच्य रूप किया जब कर्म मिलने है। अचिक्रिय में कर्तरि प्रयोग ही मुने आते हैं।

हाड़ीटी में कर्तृवाच्य से कर्मवाच्य '✓आ' आगु के कर्तों के संयोग से बनते हैं, किन्ती स्वतंत्र प्रत्यय का प्रयोग नहीं मिलता है।

कर्तृवाच्य

रामा ने गाई बंभी
बहुने रोटी जीमी

पर ऐसे प्रयोग भी मुने आते हैं—

ऊने गाय बंभी (उसने गाय बंभी),

मुगाया ले बरु बने छै (रिचियों से बर बनता है)

कर्मवाच्य

गाई रामा भूँ बंभी पी
बहुने रोटी जीमी पी

काल

हाड़ीटी किया रूपों में १७ काल व्यक्त करने की समता है। इनमें से कुछ काल तो साधारण या मूलकाल हैं, जो आगु में साथ प्रत्ययों के संयोग से निर्मित होते हैं और कुछ संयुक्त काल हैं जो मुख्य किया के रूपों तथा सहायक क्रिया के रूपों के योग से सम्पन्न होते हैं। वे इस प्रकार हैं—

(क) साधारण या मूलकाल

(१) वर्तमान निश्चयार्थ	—	ऊ चाले
(२) भूत निश्चयार्थ	—	ऊ चाल्यो
(३) भविष्य निश्चयार्थ	—	ऊ चालेपो, ऊ चाल्मो
(४) वर्तमान संभाव्यार्थ	—	ज्यो ऊ चाले
(५) भूत संभाव्यार्थ	—	ऊ चाल्तो
(६) वर्तमान आक्षार्थ	—	ऊ चाले
(७) भविष्य आक्षार्थ	—	तू चालने

(ख) संयुक्त काल

(१) वर्तमान कालिक कृदंत + सहायक क्रिया

- (८) भविष्य अपूर्ण निश्चयार्थ — ऊ चाल्तो होवैगो ।
 (९) वर्तमान अपूर्ण संभावनार्थ — ज्यो ऊ चाल्तो होवै ।
 (१०) भूत अपूर्ण संभावनार्थ — ज्यो ऊ चाल्तो होतो ।

(२) क्रिया के वर्तमान निश्चयार्थ के रूप + सहायक क्रिया

- (११) वर्तमान अपूर्ण निश्चयार्थ — ऊ चाले छै ।
 (१२) भूत अपूर्ण निश्चयार्थ — ऊ चाले छो ।
 (१३) वर्तमान पूर्ण निश्चयार्थ — ऊ चाल्यो छै ।
 (१४) भूत पूर्ण निश्चयार्थ — ऊ चाल्यो छै ।
 (१५) भविष्य पूर्ण निश्चयार्थ — ऊ चाल्यो होवैगो ।
 (१६) वर्तमान पूर्ण संभावनार्थ — (ज्यो) ऊ चाल्यो होवै ।
 (१७) भूतपूर्ण संभावनार्थ — (ज्यो) ऊ चाल्यो होतो ।

ऐतिहासिक दृष्टि से हाकीती कालों को तीन वर्गों में विभक्त किया जा सकता है—

(क) संस्कृत कालों के अवतार काल—वर्तमान निश्चयार्थ, वर्तमान संभावनार्थ, भ्राता और सामान्य भविष्यत् इस ध्येयी में आते हैं ।

(ख) संस्कृत कृदंतों से बने काल—भूत निश्चयार्थ, भूत संभावनार्थ तथा भविष्य भ्राता इन ध्येयी में आते हैं ।

(ग) प्रापुनिक संयुक्त काल—कृदंत तथा सहायक क्रिया और क्रिया के वर्तमान-कालिक रूप तथा सहायक क्रिया से बने काल इस ध्येयी में आते हैं—समस्त संयुक्त काल तथा भविष्य निश्चयार्थ आते हैं ।

हाकीती के क्रिया-रूपों में ध्यान देने योग्य विशेषताएं

(१) हाकीती में वर्ता का कर्म के अनुसार तो अवर्भक तथा अवर्भक क्रियाएं होती हैं । ऐसी क्रियाओं का अन्तः कर्ता तथा कर्म में ध्वनि-सम्प भी देखने को मिलता है । हाकीती में यह प्रवृत्ति हल उदाहरणों में देखी जा सकती है—

(१) मूं जाऊं पूं (मैं जाता हूँ)

(२) ज्यो ज्यो (तब तब)

(३) मने रोटी लाई	(मने रोटी लाई)
(४) म्हा जाया छी	(मने जाने ॥)
(५) कमग्यो मायो छो	(कमग्यो माया या)
(६) या पातया ला	(गुन बने मे)

हाड़ीती क्रियाओं में जो ध्वनि-साम्य मिलता है उसे इन प्रकार समझा
गकता है—

(क) धन्य पुरुष, पुस्तिक, एक वचन सर्वनाम व संज्ञा के साथ हाड़ीती के
शेषास्यता मिलती है अथवा सम्बन्धित संज्ञा वाक्य के शेषास्यता होने
पर ये भी ध्वनि-साम्य के आधार पर शेषास्यता हो गई है। बहुवचन
क्रियाओं में भी इसी ध्वनि-साम्य के कारण शेषास्यता या शेषास्यता
मिलती है।

(ख) पुस्तिक, एक वचन, मध्यम पुरुष सर्वनाम के साथ प्रयुक्त होने वाली क्रिया
में यह ध्वनि-साम्य नहीं मिलता, पर क्रिया के बहुवचन के साथ
पुरुष-बहुवचन की भांति ही कर्ता या कर्म से ध्वनि-साम्य रहने के
मध्यम पुरुष एकवचन के रूप या तो धन्य पुरुष एकवचन की भांति
मिलते हैं अथवा शेषास्यता है।

(ग) उत्तम पुरुष के रूपों पर इस ध्वनि-साम्य का स्पष्ट प्रभाव दिखाई देता है।

(घ) क्योंकि हाड़ीती में अधिकतर स्त्रीलिंग वाक्य ईशास्यता हैं अतः जहाँ क्रिया
के रूप स्त्रीलिंग के वाक्यों में प्रभावित हुए हैं, वहाँ क्रिया ईशास्यता
हो गई है।

(२) हाड़ीती में धन्य पुरुष तथा मध्यम पुरुषों में आदर्शकृता में और उत्तम
पुरुष में अस्मिता अथवा आत्मगौरव के भाव में एकवचन के लिए प्रायः बहुवचन
सर्वनामों का प्रयोग होता है। अतः एकवचन के साथ बहुवचन के क्रियाएँ पाये जाते हैं।

(३) हाड़ीती में स्त्रियों के लिए जब आदर्शकृता भाषा का प्रयोग किया जाता
है तब क्रिया पुस्तिक बहुवचन में होती है; यथा—राणी जी माया (रानी आई)। यह
प्रक्रिया उस समय भी देखी जाती है जब स्त्रियाँ अस्मिता या आत्मगौरव से द्रष्टि
होकर बोलती हैं। तब भी क्रिया पुस्तिक बहुवचन में होती है; यथा—

म्हां ग्या छी (मैं गई थी)।

इन प्रयोगों को राजस्थान के राज-दरबार के वातावरण में आशय बिना

धीरे-धीरे ये जन साधारण में भी पड़ने लगे।

(क) हाड़ीती के मूल काल

हाड़ीती में वर्तमान निश्चयार्थ, वर्तमान संभावनार्थ, भ्राता, व मविध्य निश्चयार्थ संसृष्ट से पाये मूलकाल है । इन वालों के पुस्तित्व और स्त्रीलिंग रूपों में कोई मेल नहीं मिलता । इस प्रकार इन रूपों में लिंग-प्रदर्शन की क्षमता नहीं है और क्रिया का लिंग-निर्णय सम्बन्धित कर्ता और कर्म के आधार पर होता है ।

वर्तमान निश्चयार्थ तथा वर्तमान संभावनार्थ—

हाड़ीती में वर्तमान निश्चयार्थ के रूप बहुत कम प्रचलित है । ये का कभी-कभी शोधकाल में का कुछ प्राचीन हस्तलिखित पोथियों में मिलते हैं ।

वर्तमान निश्चयार्थ के दोनों लिंगों में एक ही रूप मिलते हैं—

उत्तम पुरुष एकवचन	—	म्हूँ वालूँ
उत्तम पुरुष बहुवचन	—	म्हूँ वालाँ
मध्यम पुरुष एकवचन	—	तूँ तूँ चाले
मध्यम पुरुष बहुवचन	—	याँ चालो
अन्य पुरुष एकवचन	—	ऊँ चाले
अन्य पुरुष बहुवचन	—	वे चाले

वर्तमान संभावनार्थ के रूप वर्तमान निश्चयार्थ के समान ही हैं । वर्तमान संभावनार्थ में उक्त रूपों के साथ 'ओ' का प्रयोग वारम्भ में आरम्भ में होता है जो संयोजक मध्यम 'तो' वाक्यों के मध्य में रहता है; यथा—

ओऊँ चाले तो म्हूँ भी चालूँ (यदि वह चले तो मैं भी चलूँ)

हाड़ीती वर्तमान निश्चयार्थ और वर्तमान संभावनार्थ में धातु के साथ निम्नलिखित प्रत्यय जोड़े जाते हैं—

	एकवचन	बहुवचन
उत्तम पुरुष—	—ऊँ	—या
मध्यम पुरुष—	—ये	—घो
अन्य पुरुष—	—ये	—ये

ये प्रत्यय पुस्तित्व और स्त्रीलिंग रूपों में समान हैं । वरदान धातुओं में उत्तम पुरुष एकवचन में 'ऊँ' ही मिलता है, पर शेष रूपों में इन प्रत्ययों के लगाने के पूर्व 'वा' का प्रयोग होता है; यथा—

ऊँ रोवे (वह रोता है), म्हूँ रोवाँ (हम रोते हैं)

आज्ञा काल

हाइनी में वाक्यांश के निम्नलिखित रूप मिलते हैं जो स्त्रीलिङ्ग और पुलिङ्ग में एक ही हैं—

प्रथम पुरुष एकवचन—	तू चालू
प्रथम पुरुष बहुवचन—	तुं चाली

इस वाक्य के प्रयोग केवल मध्यम पुरुष में ही मिलते हैं। बहुवचन के रूपों की प्रक्रिया वर्तमान निश्चयार्थ के समान ही है और एकवचन में क्रिया धातु-रूप के साथ प्रथम प्रायम जोड़ने से बनती है।

भविष्यत् निश्चयार्थ

भविष्यत् निश्चयार्थ वाक्य उत्तरी हाइनी में -'सी', -'रू' आदि प्रथम धातु के साथ जोड़कर बनाया जाता है और दक्षिणी हाइनी में वर्तमान निश्चयार्थ के साथ -'वा', 'गी' आदि लगाने से इस काल के रूप बनते हैं। उत्तरी हाइनी में इन रूपों के प्रतिरिक्त दक्षिणी हाइनी के रूप भी प्रचलित हैं।

इसके प्रथम प्रकार के रूप उभय लिंगों में इस प्रकार मिलते हैं—

उत्तम पुरुष एकवचन—	मूं चालू
उत्तम पुरुष बहुवचन—	मूं चालू
मध्यम पुरुष एकवचन—	तू चाली
मध्यम पुरुष बहुवचन—	तू चाली, चालू
प्रथम पुरुष एकवचन—	ऊ चाली
प्रथम पुरुष बहुवचन—	वै चाली

इस काल के क्रिया-रूपों में निम्नलिखित प्रत्यय मिलते हैं, जो पुलिङ्ग और स्त्रीलिङ्ग में एक ही हैं—

	एकवचन	बहुवचन
उत्तम पुरुष	-रू	-रू
मध्यम पुरुष	-मी	-मी, रू
प्रथम पुरुष	-नी	-नी

भविष्यत् निश्चयार्थ के दूसरे रूप क्रिया के वर्तमान निश्चयार्थ के साथ -'वा', -'गी' आदि प्रत्यय जोड़ने से बनते हैं। इस प्रकार इन रूपों में दूसरे प्रत्यय पाये जाते हैं। ये रूप इस प्रकार मिलते हैं—

	पुंलिंग	स्त्रीलिंग
उत्तम पुरुष एकवचन	महं चालूँ	महं चालूँगी
उत्तम पुरुष बहुवचन	महां चालांगा चालेंगा	महा चालेंगी
मध्यम पुरुष एकवचन	तू चालेंगो	तू चालेंगी
मध्यम पुरुष बहुवचन	यां चालोगा चालेंगा	या चालेंगी
अन्य पुरुष एकवचन	ऊ चालेंगो	आ चालेंगी
अन्य पुरुष बहुवचन	वै चालेंगा	वै चालेंगी

इन रूपों के प्रत्ययों में लिंग-प्रदर्शन की भी समता है। स्त्रीलिंग के सभी रूपों में 'ऐं' प्रत्यय मिलता है, केवल उत्तम पुरुष के एकवचन में 'ऊँ' प्रत्यय है। कुछ रूप दो प्रकार से बनते हैं। इनका प्रत्यय-विधान इस प्रकार है।

	पुंलिंग	स्त्रीलिंग
उत्तम पुरुष एकवचन	-ऊँ	-ऊँगी
उत्तम पुरुष बहुवचन	-आंगा, -आंगा	-आंगी
मध्यम पुरुष एकवचन	-ऐंगो	-ऐंगी
मध्यम पुरुष बहुवचन	-ओगा, -ऐंगा	-ओगी ऐंगी
अन्य पुरुष एकवचन	-ऐंगो	-ऐंगी
अन्य पुरुष बहुवचन	-ऐंगा	-ऐंगी

इससे धातुओं में धातु धीरे प्रत्यय के मध्य में 'ङ' का आगम होता है; यथा,—
होवेंगी, रोवेंगी आदि।

(ख) संस्कृत कृदन्तों से बने काल

हाकी १ में सामान्य भूतकाल या भूत निश्चयार्थ धीरे भूत संभावनार्थ कथनः भूतकालिक व वर्तमान कालिक कृदन्तों से बनते हैं। इन कालों की रूप-रचना में लिंग-प्रदर्शन की समता है, पर पुरुष-गत विचार क्रिया-रूपों में नहीं मिलते हैं।

सामान्य भूतकाल या भूत निश्चयार्थ

हाकी १ में सामान्य भूतकाल दो प्रकार से बनता है—

(१) धातु में -'यो', -'या' जोड़कर—

बह्यो, द्यो, ह्यो ।

(२) धातु में '-नो', '-ना' जोड़कर—

दीनो, लीनो

इन धातुओं वाली भूतकालिक क्रियाएं कुछ धातुओं से ही बनती हैं । वे हैं—
√ने, √दे आदि ।

(क) हाइती में भूत निश्चयार्थ के प्रथम प्रकार के रूप इस प्रकार बनते हैं—

	पुस्तिग	स्त्रीतिग
एकवचन —	बाह्यो	बानी
बहुवचन —	बाह्या	बानी

इस काल के रूप पुस्तिग एक वचन में प्रोक्षरान्त है और पुस्तिग बहुवचन में प्रोक्षरान्त । इनके प्रत्यय क्रमशः '-यो' तथा '-या' हैं । स्त्रीतिग के रूप सभी पुद्गलों तथा वचनों में समान है, जो इस बात की ओर संकेत करते हैं कि रूप से कम रूपों द्वारा काम चलाने की प्रवृत्ति प्राथमिक धार्यमात्राओं में प्रबुल बनती जा रही है । स्त्रीतिग का '-ई' प्रत्यय धातु के साथ जोड़ा जाता है ।

स्वरान्त धातुओं में से ईकारान्त और एकारान्त धातुओं में स्वर का लोप करने पर उक्त प्रत्यय लगते हैं; यथा—

प्यो (√पी), लो (√ले)

पर प्रोक्षरान्त तथा प्रोक्षरान्त धातुओं में ये प्रत्यय धन्य स्वर के बाद में लगते हैं; यथा—

पोयो (√पी), पायो (√पा)

प्रोक्षरान्त 'लै' धातु में पुस्तिग एकवचन के रूप में '-लो', बहुवचन में '-ला' और स्त्रीतिग के रूपों में '-ई' प्रत्यय मिलते हैं ।

(ख) इस काल के द्वितीय प्रकार के रूप √दे धातु से इस प्रकार बनते हैं—

	पुस्तिग	स्त्रीतिग
एकवचन	दीन्यो, दीनो	दीनी
बहुवचन	दीन्या, दीना	दीनी

पुस्तिग के दीन्यो, दीन्या आदि रूपों में '-यो' व '-या' प्रत्ययों के पूर्व 'न्' का भाग्य मिलता है और द्वितीय रूपों में उक्त प्रत्ययों के स्थान पर '-लो' तथा '-ला' प्रत्यय मिलते हैं तथा भाग्य उक्त रूपों के समान होता है ।

भूत संभावनार्थ

हाइती में इस काल के रूप धातु के साथ '-लो', '-ला' आदि प्रत्यय लगाने से बनते हैं । इनके रूप इस प्रकार मिलते हैं—

	पुस्तिक	स्त्रीलिंग
एक वचन	चात्तो	चात्ती
बहु वचन	चात्ता	नान्ती

स्तरांत घोर व्यंजनांत चातुषों में पुस्तिक एक वचन का प्रत्यय -'तो', पुस्तिक बहुवचन - 'ता' तथा स्त्रीलिंग के सभी रूपों का प्रत्यय -'ती' है।

(ग) आधुनिक संयुक्त काल

हाईती संयुक्त कालों का निर्माण निरन्तर समयवा इदन्त घोर सहायक क्रिया के योग से होना है। अतः संयुक्त काल के सम्बन्ध में विचार करने में पूर्व यह आवश्यक हो जाता है कि सहायक क्रिया के सम्बन्ध में विचार कर लिया जावे—

सहायक क्रिया

हाईती में तीन चातुषों से सहायक क्रियाएं बनती हैं—

(१) ✓ छै से

(२) ✓ हो से

(३) ✓ रे से

मूलतः प्रथम दो सहायक क्रियाएं परस्पर पूरक हैं।

ये क्रियाएं सहायक क्रिया के अतिरिक्त अपने दिये गये रूपों में मुख्य या स्वतंत्र क्रियाओं के रूप में भी प्रयुक्त होती है।

हाईती में ✓ छै चातु से निम्न काल बनने हैं—

(क) वर्तमान निश्चयार्थ

	एक वचन	बहुवचन
उत्तम पुरुष	छूँ	छाँ
मध्यम पुरुष	छै	छो
प्रथम पुरुष	छे	छे

(ख) भूत निश्चयार्थ

	पुस्तिक	स्त्रीलिंग
एक वचन	छो	छी
बहु वचन	छा	छी

इन दोनों कालों में प्रत्ययों का प्रयोग पूर्व कथित ✓ चान् के वर्तमान निश्चयार्थ घोर भूत निश्चयार्थ के समान होता है।

उपरोक्त दोनों कालों के अतिरिक्त इसी क्रिया के भावों को व्यक्त करने के लिए ✓ हो चातु से बने क्रिया-रूपों का प्रयोग मिलता है।

हाथी-नी में 'हो' के जिस रूप का प्रयोग होता है—

(क) श्रुतिप्रमाण

मध्यम गुरु एक वचन — हो

मध्यम गुरु बहु वचन — होथी

(ग) मरिचक निरूपणार्थ

इस भाग के का दो प्रकार में बनते हैं—

(१) -मी, -नी आदि के योग में ।

(२) -मी, -नी आदि के योग में ।

इस भाग के उभय का इस प्रकार मिलने है—

	पुस्तक	स्त्रीलिंग
मध्यम गुरु एक वचन	होऋतू, होऋतू	होऋती, होऋती
.. बहु वचन	होऋतू, होऋतू	होऋती, होऋती
मध्यम गुरु एक वचन	होऋतू, होऋती	होऋती, होऋती
.. बहु वचन	होऋतू, होऋती- होऋती	होऋती, होऋती
मध्यम गुरु एक वचन	होऋतू, होऋती	होऋती, होऋती
.. बहु वचन	होऋतू, होऋती	होऋती, होऋती

उपरोक्त दोनों कालों के कर्णों का प्रत्यय विधान ✓ चालू धातुधर ही है जिस पर पहले विचार दिया जा चुका है । 'होऋतू' श्रेणी की क्रियाओं में 'हो' का उच्चारण 'व' तथा 'हो' दोनों कर्णों में मिलता है ।

(ग) भूत संभावनार्थ

	पुस्तक	स्त्रीलिंग
एकवचन	होती	होती
बहुवचन	होती	होती

इस काल के कर्णों के प्रत्ययों पर ✓ चालू पर विचार करते समय विचार हो चुका है ।

तीसरी सहायक क्रिया ✓ है धातु से बनती है । इसका प्रयोग मूल धातु तथा सहायक क्रिया के मध्य में होता है । इसके संयोग से तीनों कालों में कार्य की घटमानता प्रकट होती है । इससे कर्णों से लिंग-वचन प्रकट होते हैं । सहायक क्रिया के रूप में इसका इस प्रकार प्रयोग मिलता है—

(१) मूल धातु + प्रस्तुत सहायक क्रिया + धन्य सहायक क्रिया

(२) मूल धातु + प्रस्तुत सहायक क्रिया

हाइोडी में इनके रूप ये मिलते हैं, जिनमें पुटपण्ड विचार नहीं मिलता है—

	पुल्लिग	रन्नीमिग
एक वचन	रुमो	री
बहु वचन	रूमा	री

भूत निरवधार्य के ये रूप तीनों जगों में इस प्रकार प्रयुक्त होते हैं—

ऊं आरुओ री (बहु आ रहा है), ऊं आरुओ री (बहु आ रहा था), ऊं आरुओ री (बहु आ रहा होगा)

क्रिपार्थक संज्ञा

हाइोडी में क्रिपार्थक संज्ञा-रूप दो प्रकार में विद्यमान होते हैं—

(१) पशु के संज्ञ में -'ओ', -'मा' आदि जोड़कर ।

(२) पशु के संज्ञ में -'लो', -'ला' आदि जोड़कर ।

हाइोडी में प्रथम प्रकार के रूप ही प्रायः द्रव्यनिष्ठ हैं, दूसरे प्रकार के रूप तो व्यवसाय गुण जाने हैं और जगों की व्यवसायिक से मिलते हैं; यथा—

ओ काम करओ री (वह काम करना लगता है), माओ माओ गृहई बरो माओ (मिट जाना मुझे कुछ लगा), बड़ाओ ओलो माओ (बड़ों का बहना जानना)

विपार्यक संज्ञाओं का प्रयोग भेदा के समान होने में इनके रूप पुल्लिग स्त्रीलिंग संज्ञाओं के समान मिलते हैं ।

कृदन्तीय रूप या क्रिया-मूलक विरोध

हाइोडी में वर्तमानकालिक तथा भूतकालिक कृदन्त प्रयुक्त होते हैं । इन क्रियाओं का उपयोग दो प्रकार में मिलता है—

(१) संयुक्त जगों की अभिव्यक्ति में

(२) विरोध रूप में

संयुक्त जगों की अभिव्यक्ति के लिए इनके प्रयोग पर व्यवहार विचार दिया गया है ।^१ विरोध रूप में इनका उपयोग हाइोडी में इस प्रकार होता है—

वर्तमान कालिक कृदन्त — कामूओ हैल, माओ माओ

भूतकालिक कृदन्त — कामूओ हैल, माओ माओ

(क) वर्तमान कालिक कृदन्त

इस क्रिया की व्यवहार पुल्लिग में पशु के साथ -'लो' तथा रन्नीमिग में -'री' जोड़ने से बनती है । इन दोनों के का उपयोग कृदन्तकालिक विरोध के समान पुल्लिग

काल के 'हो' के निरन्तर सहायक बनने से—

(क) काल-काल

सहायक काल एक वचन — हो

सहायक काल बहु वचन — होनी

(ग) भविष्यत् निरन्तरार्थ

इस काल के काल ही प्रकार से बनने से—

(१) 'हो-ना' काल के बोध से ।

(२) 'हो-न' काल के बोध से ।

इस काल के समय का इस प्रकार विभक्त है—

	पुस्तिव	स्त्रीतिव
सहायक काल एक वचन	होऊँगा, होएँगा	होऊँगी, होएँगी
" बहु वचन	होवेंगा, होएँगा	होवेंगी, होएँगी
सहायक काल एक वचन	होवेगा, होनी	होवेगी, होनी
" बहु वचन	होवेंगे, होनी-	होवेंगी, होनी
	होएँगे	
सहायक काल एक वचन	होवेगा, होनी	होवेगी, होनी
" बहु वचन	होवेंगा, होनी	होवेंगी, होनी

उपपुंसक दोनों कालों के रूपों का प्रत्यय विधान ✓ चालू पाठ्यपुस्तक ही है कि पर पढ़ने विचार दिया जा चुका है । 'होवेगी' देखो की क्रियाओं में 'वे' का उच्चारण 'व' तथा 'वे' दोनों रूपों में मिलता है ।

(ग) भूत संभाव्यार्थ

	पुस्तिव	स्त्रीतिव
एकवचन	होतो	होती
बहुवचन	होता	होती

इस काल के रूपों के प्रत्ययों पर ✓ चालू पर विचार करते समय विचार हो चुका है ।

तीसरी सहायक क्रिया ✓ रे धातु से बनती है । इसका प्रयोग मूल धातु तथा सहायक क्रिया के मध्य में होता है । इसके संयोग से दोनों कालों में कार्य की प्रकट होती है । इसके रूपों से लिंग-वचन प्रकट होते हैं । सहायक क्रिया के रूप इस प्रकार प्रयोग मिलता है—

(१) मूल धातु + प्रस्तुत सहायक क्रिया + सहायक क्रिया

(२) मूल धातु + प्रस्तुत सहायक क्रिया

हाथी संयुक्त क्रियाएँ इस प्रकार बनती हैं—

(1) पुराणिक क्रिया के योग में—

साधनो (साध गया), उठ बैठो (उठ बैठे)

(2) दृश्यात्मिक वृत्त के योग में—

पारु करे (करा करता), साधू कर्यो (साधा किया)

(3) वर्तमान कालिक वृत्त के योग में—

देखो रोके (देखा रूना), साधो घावे (साधा घाव)

(4) क्रियाएँ संज्ञा के योग में—

साधो छावे (साधना साधना है), सोमूसा साधो (सोमूसा साधो)

हाथी में निम्नलिखित क्रियाओं के योग में संयुक्त क्रियाएँ बनती हैं—
 (1) साधो (साध की संपात्ति)—साधो (देखा), साधो (देखा)

(2) इहो (गहरा कार्य का धारण)—बोहू उहो (बोह उहो), साधू उहो (साध गया)

(3) साधो (क्रिया की वर्तमानता)—साधू करुं (करा किया), साधू करे (करा करता है)

(4) साधो (साध की संपात्ति)—साधू साधो (साध गया), साधू साधो (साध गया)

(5) साधो (साध की संपात्ति)—साधो (साध गया), उहो (उठ गया)

(6) देहो (प्राप्त करार)—देहो (दे देना), मे देहो (योग से लेना),
 साधू देहो (बन देना)

(7) साधो (साध की संपात्ति)—साधू साधो (साध गया), साधू साधो (साध गया)

(8) साधो (साध की संपात्ति)—साधो (साध गया), मे देहो (हस्त कर गया)

(9) साधो (साध की संपात्ति)—साधो (साध गया), साधो (साध गया)

(10) साधो (साध की संपात्ति)—साधो (साध गया), साधो (साध गया)

(11) साधो (साध की संपात्ति)—साधो (साध गया), साधो (साध गया)

(12) साधो (साध की संपात्ति)—साधो (साध गया), साधो (साध गया)

(13) साधो (साध की संपात्ति)—साधो (साध गया), साधो (साध गया)

(14) साधो (साध की संपात्ति)—साधो (साध गया), साधो (साध गया)

कमी-कमी एक ही धर्म वाली दो क्रियाओं के योग से संयुक्त क्रिया निमित्त होती है जिससे मुख्य धर्म पर अन्त पड़ना है; यथा—

देसी-भाळी (धन्यो तरु देसी हुई), मापी-जोखी (धन्यो तरु मापी),
फोड़ी-तोड़ी (सति पहुँचाई)

पर जिन क्रियाओं में पुनरुक्ति ध्वनि के आधार पर होती है वह निरर्थक होते हुए भी मूल के भाव पर बल देती है; यथा—

तोस्यो-जोस्यो (तोसा), पूस्यो-सास्यो (पूसा)

हाइती में तीन क्रियाओं में भी संयुक्त क्रियाएँ निमित्त होती हैं। इनमें प्रथम क्रिया प्रधान होती है और सेव दो क्रियाएँ गौण होती हैं। जिन क्रियाओं के योग से मूल के धर्म में छोटनता आती है वे ये हैं—

देखू करू (कार्य का प्रस्ताव)—बालू देखू करू (बल दिया कर)

आणी छावबो (रार्य के आरंभ का प्रस्ताव)—बालू आणी छावबो (बल देना चाहिए)

देणी छावबो (कार्य के आरंभ का प्रस्ताव,—भाग देणी छावबो (भाग जाना चाहिए)

अत्यय'

हाड़ीती में निम्नलिखित अत्यय मिलते हैं—

१. क्रिया-विशेषण
२. समुच्चय-बोधक
३. सम्बन्ध-सूचक
४. विरामादि-बोधक

१. क्रिया-विशेषण अत्यय

हाड़ीती में क्रिया विशेषण चार प्रकार के मिलते हैं—(क) कालवाचक, (ख) स्थानवाचक, (ग) परिमाणवाचक और (घ) रीतिवाचक ।

(क) कालवाचक

हाड़ीती के कालवाचक क्रिया-विशेषण ये हैं—

भाजू, भागे (भागे), भाव्, भावार् (भाभी), ई'वण् (इस समय), ऊँवण् (उस समय), लद् या वद् (कब), लदी (कभी), लदीको (कभी का), जद् (जब), जदीको (जब का), लाल् (कल), पराव्, पराव् (परसों), तराव् (परसों से भागे के दिन), पड़ी-पड़ी (समय-नमय पर), छल् (छाल्), अस्दी (सीध), भद् (सीध), भद्पद् (जल्दी), भट् (सीध), राव् (रात-दिन), नज् (नित्य), केळीमती (केलासति), बेरो (सीध), हाल् (भाभी), हाल्नाई (भाभी तक), पेने दन् (परने दिन), अँदाई (जिस दिन), उँदाई (उस दिन), लदाई (किस दिन), हाव् हाव् (तराव्) ।

(ख) स्थानवाचक

हाड़ीती के स्थानवाचक क्रियाविशेषण निम्नलिखित हैं—

भागे (भागे), भाग्नो (भागे का), भावाड़ी (भावे), भंठी (उपर), भंठीने (उपर) हां (यहाँ), भावार् (भावरार), उँठी (उपर), उँठीने (ऊपर), ऊव् (ऊपर), ऊवपाम् (ऊपर), भोळ्-दोळ् (घासपान), वठी (वहाँ), वठी न वठी (वहाँ न वहाँ), वने ला नके (निचट), लां या वां (वहाँ), ज्वां (जहाँ), जठी (जिपर), जठी ने (जिपर) मोई (निचट), लळी (नीचे), लीरे (निचट), दूरे (दूर), नजीक् (नजदीक), नीचे (नीचे), नेको (निचट), पैताड़ी (दूसरी ओर), पाम् (समीप), पछवाई (पीछे), बांरे (बाहर), बीचे (बीच में), सामे (सामने) ।

१—अत्ययों के रूप नहीं मिलने बात: इन पर विचार निरर्थक प्रतीत होता है, पर हाड़ीती बोली का ज्ञान करने की दृष्टि से ये विचारणीय बन गये हैं ।

(नीच), ठळे (नीचे), ताई (लिये), नीचै (नीचे), नबोक् (नबदीक), नोढ़े (निकट), फाचै (पीचे), पधरादे (पीछे), पैनाहो (परवर्ती), पाम् (समीप), बारै (बाहर), बना (दिना), बाद (बाद), मंग् (मध्य), मई (मीतर), भाइने, भाई (मीतर), लारै (साथ), ललै (लिए), बास्तै (बास्ते), बीचै (बीच में), साव् साथ), सभेव् (युक्त), सामै (सापने), सरीखो (सदृश), स्वाव् (सिवाय), सूरो (सोधा)

४. सम्बोधन-बोधक

हाकीती में अनेक सम्बोधनबोधक शब्दों का प्रयोग होता है। इनका वाक्य से सम्बन्ध नहीं रहता। ऐसे शब्द प्रत्येक भाषा में मिलते हैं। ये हर्ष, शोक आदि भावों को व्यक्त करने के लिए सभी भाषाओं में प्रयुक्त होते हैं। ये निम्न प्रकार के हैं—

हर्ष-बोधक—आहा, हो-हो, है-है, स्वावाम् आदि।

शोक-बोधक—अरे, अरे-बारे, हा, हाय् हाय्, अरे राम् जी, अरी म्हारी मां, राम् राम् आदि।

आश्चर्य-बोधक—वाह्-वाह, है, ओहो आदि।

प्रशुभोदन-बोधक—हां, ओहो, हूं, स्वावाम् (६० वाक्यांश)

तिरस्कार-बोधक—हम्, दुरै, हद्, अरै, हद्, हूँ आदि।

स्वीकार-बोधक—हां, म्हई, म्हूं, छोहा।

सम्बोधन-बोधक—अरै, है, ओजी, है जी, एबी सो।

अवगति-बोधक—न, उँ-हूं।

(ग) परिमाण वाचक

हाइती के परिमाणवाचक क्रिया-विशेषण ये हैं—

घतये (इतना), घतयेक् (इतना सा), बोत् (बहुत), बन्हुन् (बहुत), जाा (पक्कि), जाडक् (परधरा), जमा-जमा (मध्पूर्ण), जम (रम), बोइो (बोइो) मोर् (मोर), सेंडो (समाप्त) ।

(घ) रीतिवाचक

हाइती रीतिवाचक क्रिया-विशेषण ये हैं—

मपूटो (घोठ करने), मस्यो-उरयो (देना-बैना), भीदेई (क्रिसनिए), म्पू (रपू), म्पू (रपू), म्पू (रपू), म्पू (इस प्रकार), ममावप् (मीमता से), मगनर्, मटावट् (मीमता से), मगनर्, मटावट्, मटावट्, ममावट् (ये शब्द ध्वनि-प्रयुक्त पर बने हैं), मेरो या माये (माय), ठीक् (ठीक), नीक् (कठिनाई से), पीप-पीप (भीरे-भीरे), मंदरी-मंदरी (मंदरता से), बारबार (पुनः पुनः), बारबार (पुनः पुनः), बरोबर (बराबर), मते (प्रनुसार), सेक् (सहज), सही (सही), साच्-माच् (साच), हारप्-हाप् (सत्ताल) ।

२. समुच्चय बोधक

हाइती में समुच्चय-बोधक ध्वन्य इन प्रकारों में मिलते हैं—

संयोजक—मर्, मोर्, मोर (मोर)

विभाजक—के (या), या (या), छाबै (गाहे)

विरोधदर्शक—पण (परन्तु)

संकेतवाचक—ज्यो (यदि)

परिणामदर्शक—तो, तोभी या बोबो (तो भी)

कारणवाचक—इसू (इसलिए), तो (तो)

स्वरूप वाचक—जाथे (जाने),

३. सम्बन्धवाचक

हाइती सम्बन्धवाचक दो रूपों में मिलते हैं—

(क) विभक्ति रहित—ताई, सगेत् प्रादि

(ख) विभक्ति सहित—घागे, सारे प्रादि

नीचे ऐसे ध्वन्य दिये जाते हैं—

मयाड़ी (मागे), मटी (मघर), मगली-मो (मगला), मागे (मागे), उपरपात् (ऊपर), बने (निकट), कारथी (सिंघा), जस्यो (जैसा), जीवणो (दाहिना), बोप्

(गे), लड़े (नीचे), लई (लिये), नीचे (नीचे), नखीक (नखीक), नीके (निकट), पावे (पीछे), पयरादे (पीछे), पैनाही (परवर्ती), पाम् (भभोर), बारै (बाहर), बना (बना), बाद (बाद), भंम् (भम्भ), भंई (भीतर), माइने, माई (भीतर), सारे (साथ), लिले (लिए), बासते (बासते), बीचे (बीच में), सात् साथ), सभत् (युक्त), सामै (सामने), सरीसो (सहस्र), स्वाग् (स्वागत), सूरो (सोषा)

४. सम्बोधन-बोधक

हाकीटी में अनेक सम्बोधनबोधक शब्दों का प्रयोग होता है। इनका वाक्य से सम्बन्ध नहीं रहता। ऐसे शब्द प्रत्येक भाषा में मिलते हैं। ये हर्ष, शोक आदि भावों को व्यक्त करने के लिए सभी भाषाओं में प्रयुक्त होते हैं। ये निम्न प्रकार के हैं—

हर्ष-बोधक—आहा, हो-हो, है-है, स्वागाम् आदि।

शोक-बोधक—अरे, अरे-अरे, हा, हाय हाय, अरे राम् बी, अरी म्हारी मां, एम् राम् आदि।

आश्चर्य-बोधक—वाहू-व्हा, है, ओहो आदि।

प्रशुद्धि-बोधक—हो, ओहो, हूं, स्वागाम् (स्वागत)

विरस्कार-बोधक—हन्, दुर्, हद्, अरे, हद्, हव् आदि।

स्वीकार-बोधक—हो, म्हुई, मूं, छोहा।

सम्बोधन-बोधक—अरे, है, ओमी, है बी, एमी ओ।

असम्बोधन-बोधक—न, ऊं-हूं।

हाइती वाक्य-विचार

(क)

हाइती वाक्य में शब्द-स्थापन

वाक्य-रचना की दृष्टि से हाइती में तीन प्रकार के वाक्य पाये जाते हैं—

(१) साधारण

(२) मिश्र

(३) संयुक्त

१. साधारण वाक्य

हाइती वाक्य साधारण की दृष्टि से अधिक सम्पन्न नहीं होता। वाक्य-रचना की वाक्य-रचना सामान्य रूप से मिलती है। इससे अधिक दीर्घ वाक्य भी मिलते हैं और लघु भी। ऐसे दीर्घाकारी वाक्य—मैं खालू कोटा यूँ बँ बैई हो खूगड़ा लागी (मैं कल कल कोटे से तेरे लिए हो खूगड़े लाया) कम सुनने में आते हैं। दीर्घाकारी वाक्यों के उद्देश्यों और विषयों की विशेषणों आदि की सहायता से अधिक दीर्घ बनाया जा सकता है, पर यह प्रवृत्ति बोलचाल में नहीं मिलती। सम्पन्नकारी वाक्य एक शब्द तक के मिलते हैं। ऐसे वाक्य व्यापारिक, सम्बोधन आदि में मिलते हैं; यथा—उठ, जा, खरे। सम्बन्ध वाक्य में संज्ञा, सर्वनाम आदि सभी एक शब्द में वाक्य का निर्माण करते हैं। एक से अधिक वाक्यों के वाक्य अति प्रचलित हैं; यथा—मू जा, कोई करे छे आदि।

(१) सामान्य रूप से वाक्यों में धारों का स्थान इन प्रकार रहता है:—उठा, खरे और किया।

(क) हाइती वाक्य में शब्द कम बदलने से कुछ अवस्थाओं में अर्थ बदल जाता है; यथा—

महार कुलो लारी छे (घेर कुला लागी है)

महान् कम बदलने पर—

कुलो महार लारी छे (कुला घेर हो लागी है)

पर ऐसा परमर्त-रहित वाक्यों में ही होता है।

(ख) कर्ता और किया के स्थान क्रमशः वाक्य के आदि तथा अन्त में निर्दिष्ट है, पर किन्तु वाक्य-रचना का कम वाक्य के अन्त में इन प्रकार निगता है—

(१) कर्ता और धारों के अन्तर्गत किया के नाम रहता है; यथा—

ऊ हात् सूं काम करै छै (बहु हाथ से काम करता है), ऊ घर में धाम लायो (बहु घर पर धाम लाया)

(२) द्विकर्मक क्रिया के प्रधान और गौण कर्मों में प्रधान कर्म क्रिया के निकट होता है; यथा—

मूहने ऊई दो पोसा या (मैंने उसे दो पोसे दिये)

(ग) वाक्य बिना कर्ता, कर्म या क्रिया के भी बनते हैं; यथा—

कर्ता-रहित — धाम् ला (धाम ला)

कर्म-रहित — मूहूँ (मैं हूँ)

क्रिया-रहित — चार हात् (चार हाथ)

(२) हाइती वाक्य में निम्नवाचक सर्वनाम पुरुष वाचक सर्वनाम के बाद में आता है; यथा—

तू मादगो काम कर (तू अपना काम कर)

(३) (क) विशेषण विशेष्य के पूर्व आते हैं; यथा—

बालो थोड़ो छै (काना थोड़ा है), पीळी चगड़ी छै (पीसी पगड़ी है)

(ख) विशेष-विशेषण विशेष्य के बाद और क्रिया से पूर्व आता है; यथा—
थोड़ो बालो छै (थोड़ा काना है), चगड़ी पीळी छै (पगड़ी पीसी है)

(ग) सहायक क्रिया विशेषण संज्ञा से पूर्व मिलते हैं; यथा—

पाच बादमी (पांच बादमी)

(घ) विशेषणों की विशेषता चोतक शब्द विशेषण से पूर्व आते हैं; यथा—
परम साळू रंग (अति सात रंग)

(ङ) वर्तमान कालिक तथा भूतकालिक वृद्धत विशेषण रूप में प्रयुक्त होने पर विशेष्य से पूर्व आते हैं; यथा—

आगुठो बैन् (भगता बैल), मरी चड़ी (मरी बड़ी)

(च) भेद शब्द भेदक शब्द के बाद में आता है और परस्पर दोनों के मध्य में होता है; यथा—

बादल की बन्धो (बंदर का बन्धा)

(५) (क) क्रिया के पूरक शब्द क्रिया से पूर्व आते हैं; यथा—

पूरो होबो (पूरा होना), छोरो रेबो (छोड़ा रहना)

(ख) संयुक्त क्रियाओं में प्रधान क्रिया गौण क्रिया से पूर्व आती है; यथा—
बाल् चो (बल दिया), ला बैह्यो (ला गया)

(ग) सहायक क्रिया से मुख्य क्रिया पहले आती है; यथा—

जाबै छै (जाता है), गो होबैयो (गया होया)

(६) (क) : क्रिया-विशेषण कर्ता से पूर्व तथा बाद

वां गू रे छै (बहाँ गू रहता है), गू सान् जावैगो (गू बल जायगा)

(स) ओग क्रिया-विशेषण विधेय से पूर्व आते हैं; यथा—

ऊ धीरां चानै छै (बह धीरे चमता है)

(ग) समुच्चय बोधक प्रत्यय या विमानक प्रत्यय दो सम्बन्धित शब्दों का वाचकों के मध्य में आते हैं; यथा—

छोड़ो घर बैस जाने छै (छोड़ा घोर बैस जाता है), ऊ भायो मर् गू भास्यो (बह भाया घोर में चला)

(घ) 'तो' व 'ई' उक्त शब्द के ठीक पीछे आते हैं जिस पर बल होता है; यथा—

मूँ तो भास्यो (मैं तो चला), गू ई (हो) भायो छो (गू हो भाया वा)

(७) वाक्य में शब्दों का स्थान निश्चित होने पर भी बल के अनुसार उक्तके स्थानों में परिवर्तन होता रहता है। प्रायः जिस शब्द पर बल दिया जाता है वह शब्द वाक्य के प्रारम्भ में आता है; यथा—

क्रिया पर बल — छै तो बी म्हने (बह तो दिया मैंने)

कर्त्ता पर बल — ऊँट लेव भेळू भ्यो (ऊँट लेत उजाड़ गया)

कर्म पर बल — रोटीयां पेट में पड़्यो बीखे चारे (तेरे रोटीयां पेट में पड़ गईं बीखती हैं)

करण पर बल — हातां सूं काम् कर्वा हाळो जदीं दुख न पावै (हाथ से काम करने वाला कभी दुख नहीं पाता है)

भेष पर बल — छोड़ो म्हारो छै (छोड़ा मेरा है)

समादान पर बल — बड़ू छै पत्तो गर्यो (बड़ से पत्ता गिरा)

प्रधिकरण पर बल—घर में तो ऊँटूरा ई ग्यारस करे छै (घर में तो छुड़े भी एकदशी मनाते हैं)

(८) हाड़ीठी वाक्य में संज्ञा, सर्वनाम या विशेषण में से कोई भी कर्त्ता हो सकता है; यथा—

छोरो भायो (नड़का भाया), ऊ भायो (बह भाया), काळो भायो (काला भाया)

हाड़ीठी में निम्न प्रकार के वाक्य मिलते हैं—

१. विधानार्थक

२. निषेधवाचक

३. प्रश्नवाचक

४. विसमयाधिकोपक

विधानार्थक वाक्य के शब्द-स्थान के सम्बन्ध में ऊपर विचार हो चुका है।

निषेधाचक वाक्य

ऐसे वाक्यों की रचना विधानार्थक वाक्यों के समान होती है जिनमें निषेध-वाचक प्रत्यय निम्न रूप में मिलता है—

(क) क्रिया से पूर्व आता है; यथा—

ऊ मोटर में न बैठे (बहु वस में नहीं बैठता)

(ख) क्रिया के बाद में भी आता है; यथा—

तू जावे मन् (तू मत जावे)

(ग) संयुक्त क्रिया में मुख्य और सहायक क्रिया के बीच में आता है; यथा—

म्हार, बाकरी मार नै म्हाके (घेर बाकरी की मार न जाले)

(घ) वाक्य के प्रारंभ में भी आता है; यथा—

नै ऊ जावे (बहु नहीं जाता)

प्रश्नवाचक वाक्य

हाकीती में प्रश्न वाचक वाक्य दो प्रकार के मिलते हैं—

(क) जिनका उत्तर 'हां' या 'ना' में होता है।

(ख) जिनके उत्तर में किसी बात का उत्प्रेष होता है।

(क) प्रथम प्रकार के वाक्य की रचना में—

(१) विधानार्थक वाक्य के अंतिम शब्द पर बल दिया जाता है; यथा—

तू जावैगो ? (यथा तू जायगा ?)

(२) प्रश्न वाचक 'नै' को विधानार्थक वाक्य के पीछे जोड़ा जाता है; यथा—

तू जावैगो नै ? (यथा तू जायगा ?)

(३) 'काई' या 'कई' को वाक्य के अंत में रखा जाता है; यथा—

तू जावैगो काई ? (यथा तू जायगा ?)

कभी-कभी 'काई' का प्रयोग वाक्य के प्रारंभ में भी मिलता है; यथा—

काई तू जावैगो ? (यथा तू जायगा ?)

(ख) द्वितीय प्रकार की वाक्य रचना में—

प्रश्न वाचक सर्वनाम और प्रश्न वाचक क्रिया विशेषण—

(१) क्रिया के पूर्व और वर्तों के बाद आते हैं; यथा—

ऊ काई खावै छै ? (बहु क्या खाता है ?)

ऊ सद् घायो ? (बहु कब घाया ?)

(२) संयुक्त क्रिया में मुख्य और सहायक क्रिया के मध्य में आते हैं; यथा—

ऊ उठ् न्हुं जावे ? (बहु उठ नयों जावे ?)

(ख)

हाइती वाक्य में अन्य

हाइती में निम्न प्रकार के अन्य मिलते हैं—

१. कर्ता क्रिया अन्य
२. कर्म-क्रिया अन्य
३. विशेषण-विशेष्य अन्य
४. सम्बन्धकारक-परसर्ग तथा भेद अन्य
५. नित्य सम्बन्धी सर्वनाम और सम्बन्ध वाचक सर्वनाम अन्य

(१) कर्ता और क्रिया का अन्य

हाइती में कर्ता संज्ञा, सर्वनाम या विशेषण में से कोई भी हो सकता है और कर्ता के विभिन्न रूपों से क्रिया का अन्य पाया जाता है—

(१) जब अप्रत्यक्ष कर्ताकारक वाक्य का उद्देश्य होता है तब उसके लिए, वचन और पुरुष के अनुसार क्रिया के लिए, वचन और पुरुष होते हैं; यथा—

गायां चर्री छै (गायें चर रही हैं), बामी मैं छै साए सङ्गो (बिल में से साँप निकला)

(२) प्रादरार्थक कर्ता के साथ उभयलिङ्ग एक वचन में भी पुलिङ्ग-बहुवचन की क्रिया आती है; यथा—

गहजी बोल्या (पुढ बोले), राणीजी भाया (राणी आई)

(३) जब एक ही लिए के दो या अधिक कर्ता संयोजक अव्यय से जुड़े हुए हों तो क्रिया उसी लिए के बहुवचन में आती है; यथा—

घरू मूँ डांडो घरू सोलू घरू पङ्ग्या (घर से डांडा और कवेलू गिर पड़े)
गायू घरू भैन् चरबा यी (गाय और भैन् चरने गई)

कभी-कभी एक वचन क्रिया भी मिलती है; यथा—

राजो घरू छं को छोरो बनी मैं यो (राजा और उसका पुत्र वन में गया)

(४) जब निम्न लिङ्गों के दो या अधिक कर्ता संयोजक अव्यय से जुड़े हुए हों तो क्रिया पुलिङ्ग बहुवचन में आती है; यथा—

राजो घरू राणी घरू मूँ सङ्गू ग्या (राजा और रानी घर से निकल गये)

पर कभी-कभी क्रिया निरन्तर कर्ता के लिए-वचन के अनुसार होती है; यथा—

यो भामू घरू या लीमड़ो लागू री छै (यह भाम लया यह नीम उग रहे है)

(१) जब दो या अधिक कर्ता विभाजक सम्बन्ध द्वारा जुड़े हुए हों तो क्रिया के लिए, वचन निश्चित कर्ता के अनुसार होते हैं; यथा—

भाजू रात में जन्म के पुद्गल्यां भाई थी (भाजू रात में भूत या पुद्गलें भाई थीं)।

(१) (क) जब संयोजक सम्बन्ध से जुड़े हुए कर्ता विभिन्न पुरुषों के हों और उनमें से एक उत्तम पुरुष में हों तो क्रिया उत्तम पुरुष में होती है; यथा—

धूर रूई पालेगा (धूर और मैं चलेगे)

ऊ धरू रूई बोपाऊ करवा जाऊँगा (वह और मैं व्यापार करने जाऊँगा)

(ख) यदि कर्ता सम्बन्ध पुरुष तथा सम्बन्ध पुरुष में हों तो क्रिया सम्बन्ध पुरुष में होती है; यथा—

धूर ऊ भातू (धूर और वह चल), ता छोरी धरू धू लां ग्यो थी (वह लड़की और धूर कहा गया था)

(२) कर्म और क्रिया का अन्वय

सकर्मक क्रियाओं के भूतकालिक कृदन्त से बने हुए कालों के साथ जब सप्रत्यय कर्ताकारक और सप्रत्यय कर्मकारक आता है तब कर्म के लिए, वचन व पुरुष के अनुसार क्रिया के लिए, वचन व पुरुष होते हैं; यथा—

महने रोटी खाई (मैंने रोटी खाई), बापू नै बेटी परणा दी (बाप ने पुत्री का विवाह कर दिया)

हाड़ीती में कर्म और क्रिया के अन्वय की विशेषताएं ये ही हैं जो कर्ता और क्रिया के अन्वय की हैं।

(३) विशेषण का विशेष्य से अन्वय

विशेषण अध्याय में इस विषय पर कुछ विचार हैं। कुछा है^१, यहां कुछ सम्बन्धगत विशेषताओं पर विचार होगा—

(१) हाड़ीती में विशेषण के लिए-वचन विशेष्य के लिए-वचन के अनुसार होते हैं; यथा—

काळो घोड़ो (कासा घोड़ा), घोळी गाव (स्वत गाव)

विशेष्य सप्रत्यय कर्ता कारक में होता है तब विशेषण का कारक भी विशेष्य होता है; यथा—

देसिये प्रस्तुत घोष प्रवन्ध, पृष्ठ ७५-७६

रातो घड़ो छै (नाल घड़ा है), गोरो बमार बरो होवै छै (गोरा बमार बुरा होता है)

(२) आदरार्थकता में उभय लिंगीय विशेष्य वा विशेषण पुलिग बहुवचन में होता है; यथा—

बड़ा मामानी माया (बड़े मामा माये), छोटा चाडीजी बैठधा (छोटी बड़ बेठी)

(३) (क) यदि दो भिन्न लिंगों के विशेष्य संयोजक अर्थ्य्य द्वारा जुड़े हुए हों तो विशेषण पुलिग बहुवचन में होता है; यथा—

घण्टा मंदी बर माळ मेला में पड़ेगा (मार्ग में अनेक नदी-नाले पड़ेंगे)

(ख) पर यदि दो भिन्न लिंगों के विशेष्य विभाजक अर्थ्य्य द्वारा जुड़े हुए हों तो विशेषण निकटतम विशेष्य के लिंग के अनुसार होता है; यथा—

बो घोळो स्वारी (वा) स्वारी कुल् को छै ? (यह स्वैत बघड़ा वा बघिया किसका है ?)

(४) (क) यदि दो वा अधिक विशेष्य संयोजक अर्थ्य्य से जुड़े हुए हों तो विशेषण बहुवचन में होता है; यथा—

घण्टा मोग सुगई (अनेक स्त्री-पुरुष)

(ख) यदि दो वा अधिक विशेष्य विभाजक अर्थ्य्य से जुड़े हुए हों तो विशेषण निकटतम विशेष्य के वचन के अनुसार होते हैं; यथा—

घोळो स्वारी स्वारी (स्वैत बघड़ा वा बघिया)

(४) सम्बन्धकारक-परसर्ग तथा भेद का अन्वय

इस विषय पर 'परसर्ग' के अध्याय में विचार हो चुका है। यहाँ उसी पर भागे विचार होगा।

(१) यदि भिन्न लिंगों के दो वा अधिक भेद संयोजक अर्थ्य्य से जुड़े हुये हों तो परसर्ग पुलिग बहुवचन में होगा; यथा—

कूल् का पना बर डाळ्या बर पड़धा (बुध के पत्ते और डाँलियाँ गिर पड़े) पर कभी-कभी निकटतम भेद के अनुसार भी परसर्ग के लिंग-वचन होते हैं; यथा—

बीजा बी बीयस् बर सो उड़्यो (विजरे बी बीयल और कुछ उड़ गये)

यदि विभाजक अर्थ्य्य से जुड़े हुए भिन्न लिंग-वचन के भेद हों तो परसर्ग समीप के भेद के लिंग-वचन के अनुसार होता है; यथा—

ऊँ बी माळ बी मूँयो बमूयो (उसकी माता वा मूँगा सो गया)

(५) सर्वनाम और संज्ञा आदि का अन्यत्र

(क) निम्न सम्बन्धी सर्वनाम और सम्बन्ध वाचक सर्वनाम का अन्यत्र—

हाड़ोती में निम्न सम्बन्धी सर्वनाम के लिंग-वचन का सम्बन्ध सम्बन्धवाचक सर्वनाम से होता है, पर उग्रा काश्रु घाना होता है; यथा—

ओ ओ ओऊँका पांशु में लागूनी (ओ गणू या उसके गैर में लग गई)

(ग) सम्बन्ध वाचक सर्वनाम का संज्ञा से अन्यत्र—

(१) हाड़ोती में ऐसे सर्वनामों के लिंग-वचन संज्ञा-वाचकों के अनुरार होते हैं; यथा—

महार लागूनी छी उग्रा कादूनी (मेरे बटाई की मल्ल पट गई)

कभी-कभी स्त्रीलिंग में पुल्लिंग सर्वनाम भी प्रयुक्त होते हैं; यथा—

कादूना काना की छोरी छी उगो जा री छी

(पटे कानों की मड़की वो ओ जा रही की)

(२) यदि संयोजक सम्बन्ध से जुड़े दो विभिन्न लिंगों के दो या अधिक संज्ञा-वाचकों के लिंग सम्बन्ध वाचक सर्वनाम आता है तो वह पुल्लिंग बहुवचन में रहता है; यथा—

बाँके पानू बीसा (मर) कोड़ी छा जे बाँई रै'य्या (उनके पास रैते कोड़ी थे, जो वहाँ हो रह गये)

(३) पर यदि विभाजक सम्बन्ध से जुड़े हुए ऐसे वाचक हों तो सम्बन्धवाचक सर्वनाम के लिंग-वचन पुल्लिंग संज्ञा वाचक के अनुरार होते हैं; यथा—

के छोरो के छोरी छी उगो जा दूयो छे (या तो मड़का है या मड़की है जो जा रहा है)

साहित्य—खराड

हाइती लोक-साहित्य

हाइती लोक-साहित्य में साधारण हाइती लोग की उन मौलिक समित्यति में है, जो मने हो जिनो व्यक्ति में नहीं हो, पर मात्र बिने सामान्य लोक-समूह बनना ही मानता है और जिसमें लोक की युग युगीन वाणी-साधना समाहित रही है, जिसमें लोक-मानस प्रतिबिम्बित रहा है। इन प्रकार वह लोकजीवन का दर्पण है। लोक-जीवन ने साक्षादियों में जो देखा, अनुभव किया व सोचा-विचार वही लोक-साहित्य की जाती बन गया। उनका निर्माण एक-दो दिन या एक-दो वर्ष का नहीं है, बल्कि उनको मात्र व स्वल्प प्रदान करने में साक्षादियों ने योग दिया है। इन दीर्घकाल में 'योग्यतमाचलन' के नियम के अनुसार जो कुछ उसने संजोया है उसमें लोक का इतिहास निहित है। अनुपयोगी को त्याग करते भी वह रहता समर्थ है कि हाइती-जीवन का साक्षादियों का मनोविज्ञान प्रकट कर रहा है।

हाइती लोक-जीवन और संस्कृति की यात्री उसके लोक साहित्य में स्पष्टतया मिल सकती है। हाइती लोक साहित्य माथों और त्रिवियों को स्मरण न रख सका हो, पर उसने साक्षादियों के इतिहास को अपने सामने चटित होते देखा है अतः उसे वह कह सकता है। वैज्ञानिक साधनों के अभाव में उसने अपने देश का-हाइती-लोक का सर्वेक्षण संकों में ही किया हो, पर मात्र वह भूगोल का अध्ययन ज्ञाता है। उसका परिचय यहां के व्यक्तियों की गूं, उचार की रोटी से है और पचड़ी से भी है। प्रतीत भी की-मुक्त बाधन-भू-गों की लिवड़ी का बहुमुख्य भोजन भी उसे पता है और मोतीचूर भी उसकी नवीन भोजन-सूची में जुड़े हैं। उसने दलनी और का सौन्दर्य देखा है, तो फ्ला का सौंदर्य भी। राजड़ी, भंवर, पट्टी आदि गहनों का उत्प्रेषण यहां भी लोक-साहित्य में मिलता है। इस क्षेत्र की सभी जातियों की पूरी सूची और उसकी प्रमुख विशेषताएं उसके पास विद्यमान से प्रकृत हैं। वह उनके विभिन्न रीति-रिवाजों तथा व्यवसायों का परिचय कुशल सुचारुता से देता है। विभिन्न देवी-देवताओं, व्रतों और धार्मिक विद्वानों को पाहे हम मूल गये हों, पर उनकी तो स्मरण है, जिन्हें हम रुझियां और अंधविश्वास कह कर टाल देते हैं वे ही तो उसने सुरक्षित रख लिये हैं और उन्हीं के आधार पर समय-समय पर चारण-भाटों की तरह पोषी खोलकर हमारे पूर्वजों का इतिहास अंतरंग मित्र की तरह कहता है। उसमें जीवन का उपयोगी सत्य भी सुरक्षित है और तात्त्विक सत्य भी। उसमें निहित मन का अध्ययन यहां तक गया है जहां तक मनोविज्ञान को अभी पहुँचना है। हाइती 'बोली' का इतिहास भी वही बतला है। तात्पर्य यह है कि यहां का लोक-साहित्य इतिहासकारों, भूगोल-वेत्ताओं,

धर्मशास्त्रियों, नृशास्त्रियों, धर्मशास्त्रियों, नीतिशास्त्रियों, मनोवैज्ञानिकों और भाषा-शास्त्रियों को समुचित उपयोगी सामग्री प्रदान करने की दायता रखता है।

प्राधुनिक हाइड्रो जीवन भले ही सरल जीवन हो, पर अपने प्रतीत से तो वह काफी विकसित और जटिल है। लोक-साहित्य प्रत्येक समय उसका दर्शन बना है। उसने दूध के दांत वाला उसका मुसंडा भी दिखाया और मछों भोगता जीवन भी। जीवन के परिवर्तित रूपों को दिखाने के लिए लोक-साहित्य भी परिवर्तित रूपों में सामने आया। यदि हाइड्रो का सरलतम जीवन गीतों के माध्यम से व्यक्त हुआ है तो बाद का तनिक जटिल तथा विकसित जीवन नाटकों का वर्ण्य-विषय बना है। अंतरंग (सबूझित) अभिव्यक्ति से बढ़ते-बढ़ते साहित्य ने बहिरंग (सबूझित) अभिव्यक्ति भी अपनाई। अतः क्रमशः गीत और नाटकों का जन्म हुआ। रचित बनाने के लिए पात्र बनाया जाने पर उसने तरफारों भी काटी जाती है और नाखून भी; यहां तक लफाके पर गोंद भी उसी से लगा लिया जाता है। उसी प्रकार साहित्य की एक विधा बल पड़ने पर उसके विभिन्न रूपों में उपयोग देखे जाते हैं। कभी-कभी अभिव्यक्ति जीवन के अधिक अनुकूल बनने के प्रयास में मवीन साहित्यिक विधा भी लीज निशानही है। हाइड्रो लोकसाहित्य में भी जीवन की अनेकधा अभिव्यक्ति अनेक साहित्य-प्रकारों के द्वारा हुई है। अतः लोकगीत, लोकगाथा, लोककथा, लोकनाट्य, लोकोक्ति और पहेली-साहित्य के विविध प्रकार जीवन के विविध रूपों को प्रकट करने के लिए हाइड्रो में बल पड़े।

हाइड्रो लोक साहित्य को निम्नलिखित छः भागों में विभक्त किया जा सकता है।

१. लोकगीत
२. लोकगाथा
३. लोकनाट्य
४. लोककथा
५. लोकोक्ति
६. पहेली

लोकगीत

“सारणीय नियमों की विशेष परवाह न करके सामान्य लोक-व्यवहार के उपयोग में लाने के लिए मानव अपने मानंद तरंग में जो छन्दोबद्ध शाली सृज उद्भूत करता है, वही लोकगीत है।” लोकगीत व्यक्ति की कृति भले ही हो, पर उसमें व्यक्ति का व्यक्तिगत लोकसत्ता में सुप्त हो जाता है। अतान्दियों से संतरण

१—‘लोक संस्कृति’ विशेषांक, सम्मेलन पत्रिका, मराठी लोकगीत, पृष्ठ २५०।

करते हुए मूल लोकगीत के भाव और भाषा लोक-कंठ से निकल कर इतने लोक-व्यापी जाते हैं कि उनमें व्यक्ति का व्यक्तित्व खोजने पर भी नहीं ढूँढा जा सकता। लोकगीत का आधार न कोई शास्त्रीय छन्द होता है और न कोई शास्त्रीय संगीत, केवल तब आधार पर उनकी सृष्टि होती है। यह स्यात्मक गीत किसी शास्त्रीय संगीत परंपरा में भेजे ही न जाते हों, पर इनका अग्रना शास्त्र है, जिसका आधार पौर्णिक नैमित्तिक परम्परा है। इन गीतों का विशेषण संगीत-शास्त्र के आधार पर होने चाहिये और इनके उस संगीत-सौंदर्य का मूर्धांकन होना चाहिये जो शास्त्रियों ने इन्हें लोक-कंठों पर बैठाए हुए है।

हाइली लोकगीतों का वर्गीकरण इस प्रकार हो सकता है^१—

१—संस्कार सम्बन्धी गीत २—ऋतु संबंधी गीत ३—व्रत संबंधी गीत
४—जाति संबंधी गीत ५—क्रिया संबंधी गीत ६—विविध गीत।

एक अन्य वर्गीकरण गायकों के आधार पर भी हो सकता है। जिसके अनुसार गीत तीन प्रकार के मिलते हैं—१—पुरुषों के गीत २—स्त्रियों के गीत। ३—बालक-बालिकाओं के गीत।

पर सुनीते की दृष्टि से इस प्रबंध में गीतों को निम्न वर्गों में रक्त कर व्यवस्थित किया गया है—

१—विवाह के गीत २—पुत्र जन्म के गीत ३—हासरा ४—शांख्य और न के गीत ५—जन्म के गीत ६—सौंदर्य-वर्तुलकों के गीत ७—भक्ति-विषयक गीत ८—बालिकाओं के गीत।

लोकगाथा

‘लोकगाथा एक स्यात्मक गीत होती है।’^२ लोकगाथाओं में गेयता एवं कथानक का रहना अनिवार्य है। साथ ही इनके रचयिता अज्ञात होते हैं अथवा वे कहा जाय कि लोकगाथाएं व्यक्तिस्वहीन होती हैं। वे संपूर्ण समाज की धरोहर होती हैं तथा इनका प्रचार जन-साधारण में होता है। इनमें काव्यकला के दृष्टि और सौंदर्य का निजत अभाव रहता है।^३ लोकगाथा मध्य अफ्रीकी के ‘वेनेड’ का समानार्थी है। हाइली लोक गाथा के दो भेद हैं—विवाह सादरी और सपु सादरी।

१—डा० उताधाय, लोक साहित्य की भूमिका, पृष्ठ ३३

२—डा० लक्ष्मण सिंह, लोकगीतों की गाथा, पृष्ठ “३”

३—वही, पृष्ठ ६

विशाल प्राकारी भाषाएँ हाड़ीती में अनेक मिलती हैं, पर यह लेखक अपनी शक्ति और सीमा में बंध कर जिन लोकभाषाओं को संघट्ट कर सका और इस प्रबंध में जिन पर विचार कर सका वे हैं—तेजाजी, परचौराज की लड़ाई, जगदावतों की हीड, रामनर्याण; लघु प्राकारी भाषाएँ—होरामनजी और रुकमणी जी को व्याख्ये।

लोकनाट्य

लोक साहित्य का यह प्रकार, जिसका रंगमंच पर अभिनय किया जा सके, लोकनाट्य कहा जायगा। लोकनाट्य किसी घटना या कथा को लेकर पद्यारमक कवीप-कवनों से प्रस्तुत की गई रचना है जिसमें अभिनय की अपेक्षा गीत और नृत्य का भी ध्यान रखा जाता है। लोक नाटक का उद्देश्य मनोरंजन ही होता है। इसका रंगमंच विकसित नहीं होता है और न अभिनेताओं के प्रदर्शन पर ही विशेष ध्यान रहता है। लोकनाटक की सामग्री लिखित भवश्य मिलती है, पर लेखक के नाम का अनुरिक्ताव और पद्यों का लोकीकरण उसे लोकसाहित्य की श्रेणी में ला सकता है। उसको अभिनय और रंगमंच भी इसी की पुष्टि करते हैं।

डा. सत्येन्द्र प्रभुति बिहारी ने लोकनाट्य का स्वतंत्र अस्तित्व स्वीकार न करके उसे लोकगीत का ही एक अंग माना है,^१ जो संगत प्रतीय नहीं होता। लोकनाट्य में प्रधानता दृश्य-तत्त्व की रहती है, गीत उसके सहायक, बहुस्वपूर्ण और अभिन्न अंग है। लोकगीत की सीमा का इतना विस्तार कर देने पर लोकभाषा और लोकनाट्य का स्वतंत्र अस्तित्व शेष नहीं रह जायेगा।

हाड़ीती लोक नाट्य दो प्रकार के हैं:—

१. लीला:—ऐसे लोकनाट्य जो शक्ति रख से युक्त होते हैं वे लीलाएँ हैं। हाड़ीती लीलाएँ हैं—रामलीला, गोपीचंद-लीला, भोरभज लीला, कैलाद-लीला और रुकमणी मंगल।

२. खेत या कथात:—लीलेतर लोकनाट्य इस श्रेणी में आते हैं जिनमें शृंगार या और रस प्रधान होता है। हाड़ीती खेत हैं—रंग्या हीर, कोना नरवण, कृपादे और खेंदप।

लोक कथा

डा. सत्येन्द्र ने^२ लोक कथा और लोक कहानी में अंतर स्वीकार किया है, उनके अनुसार लोक कथा 'एक पूरा कहानी होती है, उसमें धार्मिक अभिप्राय होता है'। तथा इनसे भिन्न कहानियों का लोक कहानी की संज्ञा दी है।

१—पृ० ४० आदि, हिन्दी साहित्य कोष, पृष्ठ ६६२

२—बही पृष्ठ ६८६

यह अंगर घटइ बापार पर लड़ा गया है, क्योंकि लोक में 'कथा' शब्द विविध कथाओं के लिए प्रयुक्त होता है उन्हीं के लिए हाकीती में 'क्याणी' (कहानी) शब्द भी प्रयुक्त होता है; जैसे, सतनारायण की (कथा) क्याणी, भाई-दूध की (कथा) क्याणी आदि। हा, हाकीती का कहानी-वाचक 'बात' शब्द कथाओं के लिए प्रयुक्त नहीं होता। अतः यदि कोई शेर संभव हो सकता है तो 'लोक-कथा' और 'लोक-बात' जैसा हो सकता है। पर इन प्रबंध में लोक-कथा शब्द को व्यापक अर्थ में स्वीकार करके बना गया है। लोक-कथा, लोक-कहानी और लोक-बात परस्पर पर्यायवाची स्वीकार किये गये हैं।

हाकीती कहानियों के निम्नलिखित ६ प्रकार हैं:—

- | | |
|--------------------------------------|-----------------------------|
| १—धार्मिक तथा व्रत-सम्बन्धी कहानियाँ | २—उपदेशात्मक कहानियाँ |
| ३—पारिवारिक और सामाजिक कहानियाँ | ४—पशु-पक्षी जगत की कहानियाँ |
| ५—हृदय-रस की कहानियाँ | ६—साहस और प्रेम की कहानियाँ |
| ७—तिलस्मी कहानियाँ | ८—छाया की कहानियाँ |
| ९—विविध। | |

लोकोक्ति या कहावत

'अपने कथन की पुष्टि में, किसी की शिक्षा या चेतावनी देने के उद्देश्य से किसी बात को किसी की भाङ्ग में कहने के अविश्रय से अथवा किसी को उत्तम करने में किसी पर व्यंग्य करने आदि के लिए अपने में स्वतंत्र अर्थ रखने वाली जिस लोक प्रचलित तथा सामान्यतः सारगम्य, संक्षिप्त एवं चटपटी उक्ति का लोप प्रयोग करते हैं, उसे लोकोक्ति अथवा कहावत का नाम दिया जा सकता है।' यहाँ कहावत शब्द इसी अर्थ में प्रयुक्त हुआ है। हाकीती कहावतों को निम्नलिखित भागों में बाँटा जा सकता है—

- (१) कृषि सम्बन्धी कहावतें (२) समाज-विषय सम्बन्धी कहावतें (३) जाति-संबन्धी कहावतें (४) धर्म और नीति संबंधी कहावतें (५) ऐतिहासिक कहावतें (६) शिक्षा और ज्ञान संबंधी कहावतें (७) मनोवैज्ञानिक कहावतें (८) विविध।

पहेली

पहेलियाँ मनुष्य की बुद्धिकता और रहस्यमयता के सामंजस्य की उपज हैं। ये लोक-जीवन में साधारण व्यक्ति के बुद्धि का अनिवार्य माप-दंड हैं; क्योंकि प्रत्येक व्यक्ति के जीवन में ऐसे अवसर आते रहते हैं जब प्रश्नवर्ता के—विशेष रूप से स्त्री के सम्मुख—को सुलभाना पड़ता है। इन पहेलियों के द्वारा बुद्धि का व्यायाम भवने ही

होता हो मीर उनसे थोड़ी देर के लिए किसी का मनोरंजन भरे ही हो जाता है, परन्तु इनसे रस की निष्पत्ति नहीं होती है ।

अतः काव्य की दृष्टि से इनका विशेष महत्त्व नहीं है ।^१ उत्तम काव्य ॥ सही पहलियों काव्य या आनन्दवर्धन की 'काव्यानुकृति' के अन्तर्गत तो अवश्य आवेंगी । हडसन^२ के अनुसार सामान्य रस के आधार पर ठहरा ज्ञान अपनी प्रतिपादन क्षेत्ती से भी साहित्य के अन्तर्गत आ जाता है । अतः पहलियों का अध्ययन साहित्य के भीतर किया जा सकता है ।

१—डा० कृष्ण देव उपाध्याय, लोक साहित्य की भूमिका, पृष्ठ १६४

२—"Literature is composed of those books, and of those books only, which, in the first place, by reason of their subject matter and their mode of treating it, are of general human interest; and in which, in the second place, the element of form and the the pleasure which form gives are ॥ be regarded as essential."

Hudson, An Introduction to the Study of Literature, page 10.

हाड़ीती लोक गीत

हाड़ीती प्रदेश के लोक-जीवन का जितना विस्तार है, उतना ही विस्तार यह के लोक-गीतों के विषयों का भी है। वे उसके कोने-कोने की झंझटे प्रतीत होते हैं। साहित्यिक गीतों ने भवे ही यहां के लोक-जीवन को माना कार्य-विषय नहीं बना हो, पर यहां के लोकगीत तो इन प्रदेश की प्रत्येक भावना के साथ माना सम्बन्ध स्थापित किये हुए हैं। वे मनुष्य के जन्म के पूर्व से आरम्भ होते हैं और उसकी मृत्यु तक चलते हैं। हिन्दुओं के संस्कारों की प्रवर्णित चेतना उन्हीं के बल पर है। प्रेम के पवित्र क्षेत्र में उन्हीं का प्रभाव प्रवेश है। उनमें मानव-व्यक्तियों के मोने हृदय की अभिव्यक्ति मिली है। प्रकृति के विद्यालय क्षेत्र से उन्हीं ने आश्चर्यक भाव-सामग्री प्राप्त की है। साधारण यह है कि हाड़ीती लोकगीतों ने यहां के जीवन की माना स्तों में अभिव्यक्ति की है। उनके विभिन्न प्रकारों के अध्ययन में यहां के लोक-जीवन की वैविध्यपूर्ण भांकी देखी जा सकती है।

विवाह के गीत

संस्कारों में सबसे प्रतिष्ठित संस्कार विवाह का है जिसका आरम्भ 'सवाई' से होता है और अंत 'झूलो' में होता है। इस आरम्भ से लेकर अंत तक की प्रत्येक क्रिया का संरादन गीतों के द्वारा होता है। आश्चर्यक विधियों के परभाव जो-मुष्ट घेव यह माना है उनके संरादन का भार स्त्रियों पर होता है और वे स्वरा संरादन इसी मुद्रा में और मपुरा के साथ बीत के स्वरों से समय बातावरण उत्पन्न करके करती हैं कि विवाह-नमाप्ति के उपरांत भी उनकी मपुरा स्मृति आभासी कुछ दिनों को तो बोधव बन ही देती है। किसी किसी ने दृष्टिकोण-विमलता में इसे जारी भाति की उन्मुखता का अरवर कह दिया हो, पर लक्ष्मण विवाह का भार तो स्त्रियों के कंधों पर ही रहा है।

विवाह कोई एक क्रिया नहीं है, यंत्रित विभिन्न अवसरों का होने वाले संरादन-कार्यों की समष्टि है। विवाह में सवाई, उकीछ (गाय), बग्वाक (विनायक), गेव, मेरा (बंहर), मरानी, केरा (पाणिपहरण), गोरण, बरा (विवाह), मारणा (मृदु), हुला (दीन) आदि अनेक अनुस क्रियाएं मिलती हैं। इनके बीच-बीच में आभास दोरी-बोरी भाषाएं तथा लोक-आचार सम्बन्धी क्रियाएं भी सम्मिलित होती रहती हैं।

१—हाड़ीती को-को-ति है—स्वाय की बरही मुराया पर होती का बनव, का कोय नीक कार में का-री से।

विवाह एक मांगलिक कार्य है और समस्त मांगलिक कार्यों का प्रारंभ स्त्री-गीतों में एक ही प्रकार से होता है। सर्व प्रथम वे 'गणेशजी' गाती हैं, फिर 'सती', 'घाड़ी' व अन्य देवी-देवताओं से भंगल-कामना करती हैं और उत्पन्नात् प्रस्तुत कार्य से संबंधित गीतों का स्वर वायु-मंडल में घुंज जाता है। जहाँ आवश्यकता होती है वहाँ स्त्रियाँ गीत की एक-एक पंक्ति में कुल के समस्त पुरुषों का एक-एक करके नाम गिनाती हैं। नाम गिनाने की यह क्रिया इतनी विग्रह और औत्सारिक होती है कि प्रत्येक नाम के साथ एक ही पंक्ति की पुनरावृत्तियाँ साहित्यिक दृष्टि से उसमें कोई रस शेष नहीं रह जाने देती। प्रत्येक प्रकार के गीतों के बाद स्त्रियों में बड़ा ही आटे जाते हैं। इन देवी-देवताओं के गीतों पर तों आगे स्वतन्त्र रूप से विचार होगा। यहाँ केवल उन गीतों के सम्बन्ध में विचार किया जायगा, जो विवाह से सीधा संबंध रखते हैं।

सगाई के गीत

सगाई (वाग्दान) विवाह का आदि है जिसमें घर तथा कन्या पक्षों में परस्पर इपचा-मारिपस, शत्रुादि का वादान-प्रदान होता है। यह प्रारम्भ कन्या पक्ष की ओर से होता है और उत्तर में घर पक्ष की भी कन्या की 'झोळ' भरनी पड़ती है। हाजीरी में सगाई के स्थान पर 'रघो-मारोळ' घन्ट बड़ होकर घनेत बार सगाई के भाव को व्यक्त करता है।

सगाई के समय पर प्रायः गणेशजी, माताजी आदि देवी-देवताओं के गीत गाये जाते हैं। इनके प्रतिरिक्त 'सगरी' भी गाई जाती है जिसमें मुगरी के स्वरूप के शेष साय-साय घर पक्ष में कन्या के आगमन की उन्नावनवी अभिधावा का वर्णन मिलता है—

कैतोड़ी लळ दमरली चंदरु लस्या लेप, सगरी बड़ी बांधड़ी।

× × ×

मन में गहारी लाह लही हुरलियो, दळी पक्षो धे गहारे हाव।

मन में लाह लही गहारी हुरलई, समरप बैला धे गहारे पात।

× × ×

देनू गहारा लाहा लाही बाबता, फूनी चंय म माय।

उकीरा के गीत

'उकीरा' का सम-पक्षिण कन्या-पक्ष की ओर से भेजी जाती है। कन्या-पक्ष गावे इन अवसर पर पालिगृह्य का समय निर्दिष्ट करने हैं, पंडित द्वारा परिणत लिखवा कर घर-पक्ष के पास भेजने हैं और घर-पक्ष होने सोचों की उरविधि में विधिबन्ध रीतिर करती है। इसे 'उकीरा भेजना' कहते हैं। इन पक्षिण के साथ परदे, बरखादि

भी घर के लिए भेजे जाते हैं। वस्तुतः विवाह-कार्य का प्रारम्भ यहाँ से ही माना चाहिये। इसके बाद वे ही दोनों पक्षों में उत्सवात्, व्यस्तता आदि का भँवार हो जाता है।

इस समय के गीतों में कन्या-पक्ष का 'घादो-घाँवलो' प्रसिद्ध गीत है। इस गीत में कन्यादान के महत्व को बताया गया है—

कौ दस घादो नीगजै, ज्योवा छै यहू-बड़ पाना जी ।
यां घर साजन फर-फर आवै, छै कोई मरुन कंवारो जी ।

× × ×

पीतल को दान सभी कोई देसी, खाँची को दान दोहेनो जी ।
साँची को दान सभी कोई देसी, चाँदी को दान दोहेनो जी ॥
चाँदी को दान सभी कोई देसी, मूना का दान दोहेनो जी ।
मूना को दान सभी कोई देसी, मोत्यां को दान दोहेनो जी ॥
मोत्यां को दान सभी कोई देनी, गऊ को दान दोहेनो जी ।
गऊ को दान सभी कोई देसी, कन्या को दान दोहेनो जी ॥
कन्या को दान (प्रपिता का नाम) देसी, ज्योको गरबो मोटोजी ।

एक अन्य गीत में घाँवले का स्वरूप इस प्रकार बताया गया है :—

एक घावला मैं मंडराजा सेस धरणी,
सैर पाटण, घाँवलो मरु-मालरो,
घाँवला की जात जाणी देस-देश बसाणियां,
साडी च्यार लण्ड बसाणियां ।

'उकरी' शब्द 'उरकरी' शब्द से बना है। इससे यह प्रतीत होता है कि अतीत में इस अवसर पर कागज के प्रभाव में किसी वस्तु पर आवश्यक सूचना उत्तीर्ण करके भेजी जाती थी। शब्द उरकीर्णता का प्रयोग नहीं मिलता, तब भी यह प्राचीन-परम्परा का चोटक शब्द बोली में अगना प्रसिद्ध बना कर उसकी ओर संकेत कर रहा है।

बन्ध्याक के गीत

साम-यज्ञिका भोजने के पदवान् कोई भी शुभ दिन देखकर घाय के प्रसिद्ध गणेशजी के यहाँ जाकर विधिवन् उनकी पूजा की जाती है और वहाँ से पाँच कंकड़ लाये जाते हैं। उन्हें गणेशजी के रूप में 'पाटे' पर स्थापित कर देते हैं। गणेश-स्थापन की 'बन्ध्याक बैठना' कहा जाता है। वस्तुतः जन साधारण में 'बन्ध्याक बैठना' क्रिया से जो भाव-ग्रहण किया जाता है वह यह है कि घर या कन्या के साथ गणेश-पूजन के उपांग एक ऐसे बालक को 'बन्ध्याक' कहकर जोड़ देना जो उसके साथ निरंतरण का भोजन

करने जाता है। इसी दिन से व्यवहारी या सम्बन्धी घर या कन्या को निमंत्रित करना प्रारम्भ कर देते हैं। इस दिन 'बड़े गणेश' गाये जाते हैं और गणेशजी से अपने कुल की वृद्धि की कामना की जाती है तथा यह भी प्रार्थना की जाती है कि विवाह में जब-जब मांगलिक कार्य हो, तब-तब आप अवश्य पधारे, यहाँ आपका स्वागत होगा। आप हमारी विपत्तियों का निवारण करें और समस्त विवाह-कार्य में हमी भी किसी प्रकार की हमी न मानें। हाड़ीजी क्षेत्र में रणचम्पौर के गणेश सबसे प्रसिद्ध हैं। अतः एक गीत में वहाँ से प्रार्थना की गई है—

गढ़ रणत भँवर सूनं माघो बंधायक
 करो न गणेशजी बरवड़ी।
 घोरां की बरद जग माघो बंधायक
 (ध्वजित का नाम) की बरद उठावळी।
 पैसो तो बासो बास जे कांकड़
 कांकड़ बळस बंधाहया।

× × ×

माटभूँ तो बासो जल जे केरा मैं
 कामण वेद गुणाहया।
 ग्हारी तीन जसत उबार गणपत—
 मांभी, मे'म, बबूळियो,
 ग्हारे चांदळ बदग्यो बर्धा व बंगेरिया, हरिया घूंग मंडोळ्या,
 गुद बदग्यो हेत्यां व भेत्यां, सांड बदग्यो सोपळा।

× × ×

ग्हारे लाडली की बीर बदग्यो, रायबर की बीरड़ी
 ग्हारी भाडली परवार पूरी, एक पीर दूजो सासरो।

बना

दुल्हे की हाड़ीजी में 'बना' की संज्ञा दी जाती है और दुल्हन के लिए 'लाडी' शब्द का प्रचलन है। 'बना' एक प्रकार का पीत भी होता है जिसे 'बन्दाक' से 'निजाभी' के पूर्व तक गाया जाता है। ऐसे पीतों में घर के बेअर और कन्याधुरी के स्त्री-हृदय पर पड़ने वाले प्रभाव का विवरण मिलता है। ये पीत 'पभी'— दुल्ह बना की गांव में पुमाने समय और विभिन्न निमंत्रणों पर भोजन करने जाने के अवसर पर गाये जाते हैं।

एक "बना" पीत में घर से यह कामना की गई है—

१—दुल्हे की हावी से नारियन कादे देने की पत्नी धरना करने है।

हनुमन्ती की कलसी रैन की मांगी, धाँधल रैन बनाग्यो ।
 बुझना ली दुइ बरुआ मांगी, बरुआ रैन बनाग्यो ।
 बाँधल ली मेराबाइ की मांगी, कींगल खोर बनाग्यो ।
 करवा ली माचरेय का मांगी, माँटल रैन बनाग्यो ।
 बरगो लो गुरव रैन की मांगी, बरबन कोर बनाग्यो ।
 बुझनी लो हाकी बंग की मांगी, बुझना बुँव बनाग्यो ।

उत्पत्ति रीति 'बना बना' के नाम से प्रचलित है। एक छन्द 'बना' में बड़ी गरम कलसा का परिचय मिलता है। स्त्रियों का सहज स्वभाव होता है किसी गुस्से व्यक्ति या वस्तु को देखकर रीझ जाने का। इसकी बहु व्याप्ति शीर्ष-भाग के के प्रति होती है जिसे छेव या नाचना छारि की संज्ञा रीति अनुचित होता। इसी व्याप्ति को लेकर गुनगी से बलवदन के छंदन में मानव, वरिणाचमी, कीटारनी छारि में बनेक गरम लुँरी की मूर्ति को है। 'बना' में भी किसी रीति की कल्पना है कि मैं बना की कृपियों की कोड़ी बनकर रूँ, पतासा लाल माड़ा (मीठी) बनकर रूँ, गाँडे का गरवेंक बनकर रूँ और श्वाभ करने के पाप में बझनी बनकर रूँ—

बनानी बाँधी फेरण की मोवहुयाँ में, बोझ्याँ होई रै'रवा
 बना की बाँधा फेरण का जामा में माड़ा होई रै'रवा
 बना की बाँधा बाँधण का बीध में बेंबा होई रै'रवा
 बना की बाँधा ग्हाबा का दुइहुयाँ में मञ्जी होव रै'रवा

'बना' शीर्षों में सामान्यतः प्रदेह दुःख की राखण के खान समझा जाता है और दुःख को शीता के रूप में देखा जाता है। अतः बना के रूप में 'पजा बनक की पीछ बाया कव का बना' भी गाया जाता है। हाइली वर बना बरान भी है,^१ बालक भी है^२ और शीतान भी है।^३ उसका गृन्गार बाया (मया), बाया (पराया), बीर (साफ), पैक (सरेपेक), सेबरा, लूया (सटवण), मोठी, लाल, कंठी, कड़े, छंछुठी और मोषट्ठा (झूनी) से होता है, पर धातुविक बना का गृन्गार दुमय होता है और उसकी कामना भी मित्र होती है—

मुने बासी से सड़ा बनुना काकाजी से सरज करे ।
 निस्ता दो नाम कांवरैस में बजु'गा कांवरैसी मण्डर ।

१—ग्हाबा राखण की भरी जवानी ।

२—जैवर से प्याना साओयो ग्हाबा बालक बना ।

३—बजु मैतान बबावे हारयुन्दु ।

तथा बिक के पीछे बनी के साथ यह इस घाँट पर चोपड़ भी खेलता है—
बिक डाल दो कमरे में चोपड़ खेलेंगा बना ।

×

×

×

भगर में हाऊंगो तो सुबह चाय पिला दूंगी

पर ये दोनों बना-बनी हाड़ीती के न रहकर हिन्दी के हो गये हैं और हाड़ीती-
रीन में चुपके से चुप चाये हैं ।

लाडी

‘लाडी’ गीत पाणिग्रहण के पूर्व तक बग्या-पदा में गाये जाते हैं । इन गीतों में दुहिन का सौंदर्य-वर्णन नहीं मिलता, वह देखकर आश्चर्य होता है । बहुत संभव है इसके मूल में यह कारण हो कि इन गीतों की रचना स्त्रियों द्वारा हुई है, पुत्र्य द्वारा नहीं और समर्पित होने के कारण स्त्री स्त्री पर मोहित नहीं होती । ^१ अतः गीतकार का ध्यान इस ओर न जाना स्वाभाविक था । इन गीतों में दुहिन की यह वामना है कि मुझे उचित घर तथा घर मिले । घर की खोज में जाने जाने अपने दादा से यह कहती है—

बाबाजी दादाजी प्रसन्न घर दीग्यो जी राज,
झरोखा बैठी खंवरण बक ।

तब दादाजी का उत्तर होता है—

बाई के मनपन बर्खा छै भंडार, बाबइयां मूं कानीकी मरे ।
बाई के बांणल तपै छै रसोयां ।

एक अन्य गीत में किसी घर द्वारा पिता से उसकी पुत्री मांगी गई तो पिता का सहज उत्तर इस प्रकार व्यक्त होता है—

लाडी का दादाजी बेतर तोले, चायकर लड़ो धार ग्हाराज ।
ठोसठां ठोमठां नजर पड़ी छै, ये लइबल ग्हा-ने दे दो ग्हाराज ।
पाट्टी पोसी दूध चिसायो ग्हाराज, ग्हाकै बरयो सो न जाय ग्हाराज ।

एक अन्य गीत में बनी का विवाह एक साधने घर से हो गया, जिसका बनी को दुःख है । तब उसके परवानगर का ध्यान उसके दादा इस प्रकार करने है—

बर बैठयो बाबाजी की ओटियां
धांदा हम पीको न बचोटिया

१—मोह न नारि नारि के रूप, पग्नवारि लल रीति बजुरा ।

बीरा

विवाह के आनंद-मय प्रसंग में 'बीरा' गीत अत्यन्त कदमुरायमी अभिव्यक्ति से युक्त गीत है। जब किसी बहिन के यहां उमकी पुत्री या पुत्र का विवाह होता है तब 'बीरा' गीत गाये जाते हैं। सामान्यतया सभी स्त्रियों भाई से युक्त होती हैं। मरः ऐसे गीतों को प्रत्येक विवाह में सुना जा सकता है। सर्वप्रथम बहिन भाई को 'बत्तीसी भनाने' जाती है।^१ बत्तीसी को स्वीकार कर लेने पर बहिन के परिवार को भाई द्वारा विधिवत् वस्त्रादि देने पड़ने हैं और कभी-कभी 'मामा-भात' (एक भोज) भी देना पड़ता है। इस प्रसंग में सम्बन्धित अनेक गीत हाड़ीली लोक-जीवन में मिलते हैं। 'बीरा' अनेक प्रसंगों से युक्त है—बहिन का भाई को निर्मज्जित करने जाना, विषम आर्थिक स्थिति के कारण भाई का निर्मज्जण स्वीकार करने से बचने का प्रयास, बहिन के द्वारा भाई की प्रतीक्षा, बहिन का मरने पर भाई का स्वागत व कभी-कभी रुठना, वस्त्र पहनाना आदि। इस अवसर का प्रत्येक गीत लोक साहित्य की अनुपम निधि है।

'बीरा' शब्द 'बीर' से बना है जो भाई के अर्थ में आता है।^२ हाड़ीली के बीरा में बहिन बड़े उत्साह से मरने भाई को 'बत्तीसी' देने के लिए जा रही है। उसके हृदय में उमंग है कि मेरा 'हाड़ोत्वा' बीरा कब मिलेगा—

म्हारी डाल मरी गज नारैख्यं सूँ ।

तूँ तो जी देबा म्हारा शराबी की वाली,

दादाजी से मततां म्हारो हियो संमरी

म्हारी मायइ से मततां, म्हारे नेण मझामझ लागे ।

म्हारो सहियो हाड़ोत्वा बीरी सद री मले ।

और बीरा या विषम और दोन । मरः बहिन को देखते ही उसकी यह दशा होती है—

बीरो तो प्रतण मूँ बली जी राबा, से साङ्ग की छाप

बैनइ भाई काकड़, बीरो म्हारो लोइयो बागं जाय

बीरा मातीया ।

१—'बत्तीसी' शब्द बत्तामे के परिवार का है। 'बत्तीसी' एक मिठाई है जो बत्तामे नामान होती है। उत्तर प्रदेश में यह 'कैनी बत्तामे' की अभिधा से युक्त है। यद्यपि आश्विन बत्तीसी के रवान पर सामान्य मिठाई में जाई जाती है, तथापि 'बत्तीसी भनाना' पद कब होकर प्रयुक्त हो रहा है।

२—बिर जंजी जोरी जुरे, बयो न मनेह गंभीर ।

की घटि ए मृतमानुबा, ने हवपर के बीर ।

बिहारी रत्नाकर, दोहा ६७७

बंरुं घाई बाण में, दोइयो छोनट जाय ।

बैरुं घाई छोवटां दोइयो पोळ्यां जाय ।

बंरुं घाई पोळ्यां, भाई दोइयो म्हालां जाय ।

“बीर जी बांका घर नांय मतीओ खेने छै बारै”।

“मुहत्या तो घर की भावजी, बीर जी तियो छै पुसाय”

रोती तो रोती बारै नोसरी, “म्हार बीर जी तो निमा है पुसाय”

इसी बीच राजा ऊपर निकला । परिस्थिति देखकर राजा का जो वर्तव्य होता था उसका निर्वाह करने हुए उसने पूछा कि बहिन तुम्हें क्या-क्या चाहिये ?

“कतरा तो छावै पारै मूगड़ा, कतरा तो छावै सरोराय,

कतरा तो छावै बारै रोहड़ी, कतरा तो छावै पारै भेंट मैं”

“कतरा तो पीरळ का पाव छै जी राजा उतरा छावै म्हारै मूगड़ा”

राजा जी ने सब कुछ प्रबंध कर दिया फिर भी बहिन के मन में कसक रह गई—

घामां की तस घामस्यां न मावै, म्हार बीर जी की होइ न होय

बीरो होवै तो मलस्यूं, राजा जी मूं मस्यो न जाय, बीरा भातिया ।

एक समय गीत में बहिन की भाई से मिलनोत्संका की सीखना का कितना सुन्दर बिम्ब निम्न चार पंक्तियों में दिया गया है—

गाडी तो रणा की रेत में रै, बीरा उड़ रही गगनार ।

“बालो म्हारा धोळ्या उतावळा, मापणी जामण जाई जोवै बाट”

×

×

×

धोळ्यां का बमस्या सीगड़ा रै, म्हारा बीरा जी की पचरंग पाय,

मापज की बमस्यो बूझतो रै, म्हार मतीमा का मुहत्या टोप ।

इस गीत की अंतिम दो पंक्तियों में कितना सूक्ष्म-निरीक्षण है । पहले बमस्यो के शृंग दिखाई दिये, फिर भाई की पंचरंगी पाय, तत्पश्चात् भापज का चुड़ा घों घण्ट में मतीमा का टोप । सबसे ऊंची बातें सबसे पहले और फिर क्रमशः सफुटतर बातें दिखाई देती हैं (पृथ्वी कोल है न) और अन्ती तो दीर्घाक्ष बसुन्त ही दिखाई हैं । ए । सींग, दूसरे की पगड़ी, तीसरे का टोप, पर भापज का चुड़ता क्यों । हाथ ऊंच कर रखा होगा ? नहीं । सम्भव ऊंचाई-निचाई में गहरा है— मापना का है । चुड़ना तो भापज के जीवन का सर्वस्व है । यदि वह नहीं हो तो सब कुछ बिस बाम का भापज के अस्तित्व का क्या अविनाश ।

यदि हम यहाँ मरगी मेहना के जीवन में सम्बन्धित भाविक भावों से भरे 'बीछ' पर विचार न करें तो यह प्रयोग यथुस ही रह जायेगा । बहिन द्वारा प्रतीक्षा की जा रही है, पर बीरा छाया नहीं । ऐसे प्रसंग पर परिवार के सदस्य कब बूझने वाले थे, ध्याय-बाण लोहे गये । उस समय की समझन बहिन के हृदय की किन्ती विरह व्यंजना इन शायों में है—

जल मरु' क हृद मरु' श्शारी माय,
मरगी मेहना की बागड़ी ।
बीर जठाया श्शारी बैला मारै,
मायू मण्ड सतावै, हे माय ।
पाहोगन श्शारी घली छै दूनारी,
बलनी में पूछो जोवै, हे माय ।
सामूखी श्शारा एक न मानै,
पाछो ई मिलसत भावै हे माय ।
श्शारो बाबो घली मरण छै
मम मुर्न पू'रु कृण उड़ासी माय ?

संत में, यह निराश होकर जब जल भरने जाती गई । तब 'बीरान छाण निने' और सब 'लूगड़ा की कागड़ा की मार-मार न रही ।'

तेलों के गीत

पाणिप्रहण से पांच या सात दिन पूर्व 'तेल बदाने' की क्रिया का आरंभ होता है । कितने दिन के तेल हैं, इसका निर्णय शास्त्रोक्त ढंग से किया जाता है । इस दिन से 'तेलणें (सौभाग्यवती स्त्रियाँ) घर या कच्चा की बटार हाथ में लेकर क्रमशः घर से घर को घूमी हैं और तत्परचात् दूल्हे की स्नान कराये जाते हैं । तब से घर को भ्रमले घूमने की भाजा नहीं होती और उसे सदैव बटार हाथ में रखनी पड़ती है । इस क्रिया के साथ-साथ अनेक प्रकार के धार्मिक गीत गाये जाते हैं, जो माध्य की दृष्टि से अधिक महत्वपूर्ण नहीं हैं । इस समय के गीतों के नाम हैं—तेल, सोकसो, उवटण, बीठी, हळरी और न्हाण । सोकसो, उवटण और बीठी एक ही सामग्री ॥ विभिन्न नाम हैं । 'तेल' के गीत का एक अंश देखिये—

तेलज बोले छै सेसी के, हळरी बोले छै बाणयाँ के ।

कब बड़सो श्शारी लाह लही के अंग ।

'न्हाण' में कल्पना की उड़ान ऊँची और भावमयी है—

न्हाय ले बीरी लाह लही, न्हाय ले जी ।

पांछा पांवल्पा हैटे गंगा बने छै ।
भट म्हारी धाखी लाडी न्हावली जी ।
भट चांद सूरज रायल-सांयत भावजी ।

× × ×

म्हारी साबली ऊपर भंड गाबे ।
म्हारो साबली ऊपर बन छाबे ।

बनी स्नान कर रही है और उसके पांवों के निकट गंगा बह रही है । चंद्र सूर्य भी स्नान की प्रतीक्षा में है । राजा इन्द्र भी प्रसन्नता से गर्जन कर रहा है और लाडी के तिर पर छत्र घोषामयान है । बनी के स्नान में प्रकृति के व्यापार भी हाथ बंटा रहे हैं, सुल-मुदिषा प्रदान कर रहे हैं । यहाँ पांव के साथ 'ल्या' प्रत्यय 'का' प्रत्यय का सहोदर है जिसमें बनी के पांवों की लघुता, सुन्दरता और उनके प्रति स्नेह की व्यंजना है ।

सांभी

यह गीत तैलो के दिन से आरंभ होता है और जितने दिन के तेल होते हैं उतने दिन ब्राह्म मुहूर्त में गाया जाता है । ऐसा प्रतीत होता है कि सांभी शब्द सं० संख्या ७ संख्या ७ सांभी ७ हा० सांभी-ई से बना है । यहाँ संख्या का तात्पर्य सायंकाल न होकर संभि-काल से है । ब्राह्म-मुहूर्त में स्थियां विविध देवताओं का प्राद्वान करती है । प्रथम प्राद्वान गणेश का होता है—

ये भल दूरों को देनां तूँ भावो जी बंदायक,
करो ॥ गण-पीठी बरबड़ी ।

इसी प्रकार 'घाड़ी' को आशुत किया जाता है—

उठो नै घाड़ी माता होषो छै बियाब,
' उठ कै माता दांछण लीम्पो ।

तथा उसका स्वागत-सत्कार किया जाता है ।

इसी सांभियों में 'जारा', 'आसर', 'नीतो' और 'बीरा' गीत गाये जाते हैं । इन सब गीतों में मूल रूप से एक ही प्रकार के भाव हैं—सभी उपकरणों को आशुत करना और उनका स्वागत-सत्कार करना । 'जारा' में दाकुन-रूप में बोये हुए जी को हरीतिमा को प्रशुण्ण रखने का प्रातःकालीन स्मरण मिलता है—

म्हारा हरिया ज्वारा ओ बाऊंगा स्यांगणा ।
सूरज ने बाया रूणादे जो नै छोव लिया ।

सांभी के गीत प्रातःकालीन गाई जाने वाली प्रभावियों के समस्त माने जा सकते हैं ।

पाराण के गीत

मंडन में एक दिन पूर्व 'बामण' लागे जाने हैं । इन सनगर पर रिपों गरी हुई कुम्हार के घर पहुँचती हैं । वहाँ पर पाँच या इससे अधिक शुभ संख्या में रिपों एक-एक पड़ा, एक-एक बसता तथा एक-एक बिजोरा (एक पात्र) घाने तिर पर रखर लाती हैं और उन्हें उग रवान पर रख दिया जाता है, जहाँ गणेश-रवान हुआ था । ये गीत घनेक प्रसंगों में संबंधित होते हैं । कोई गीत बाक (कुम्हार के बक) का पूजन करते समय गाया जाता है तो कोई बसत पूजते समय । किसी गीत का रख रिपों को बाणण लेने के लिए बुलाने के समय सहाराता है, तो कोई गीत लौटते समय डीन के लड़ाके के रख में मिल जाता है । बामण लेकर लौटते समय का एक गीत है—

हंसती भी, पुइसा भी लाग्यो जी बना, दूर बणुग्यारी को लाल बना ।
करवा भी, बाणण भी लाग्योभी बना, दूर बणुग्यारी को लाल बना ।
मेरी भी, लच्छा भी लाग्यो जी बना, दूर बणुग्यारी को लाल बना ।
पड़लो भी, गैलो भी लाग्यो जी बना, दूर बणुग्यारी को लाल बना ।

मैंडा या मंडप के गीत

'मैंडा' शब्द मंडप का विकृत रूप है । मंडप के दिन सारबोक्त बिधि से हुयन होता है और परिवार तथा व्यवहार के व्यक्ति उनपर बालों को बस्त्र पहनाते हैं जो 'मैंडल' बैठते हैं । इस 'मैंडल बैठने' को बिवाह में धारमिक महत्व प्राप्त है, क्योंकि हाइती समाज में व्यावहारिकता निर्वाह करने का सुयोग इसी समय होता है । देवी-देवताओं से सम्बन्धित भजन-गीतों के अतिरिक्त मंडप की घोषा और मंडपस्थ व्यक्तियों से सम्बन्धित उल्लेख इसी समय के गीतों में मिलते हैं—

देवता ने यो बड़ रोपियो जी,
सीता देवी ने बांधी छे पाळ ।
दूषां तो दहियां यो बड़ सीबियो,
शुह-धी बांधो छे पाळ ।

भागे इसकी उपमा इन्द्रासन से ॥ गई है—

राजा म्हाने फोसरिया ने चालो तो
मे मंदरासण देखसां ।
फोसरिया को काँई राखो देखबो,
फोसरिया में रच्यो छे व्याय जी ।
साढा साढी परणसी ।

ऐसा प्रतीत होता है कि उपर्युक्त गीत उन समय की और मंकेन करना है जब मंडर की मांगलिक क्रिया किसी वटवृक्ष के नीचे सम्पन्न होती थी। उस समय इतने विशाल आयोजन ने प्रवसर पर वटवृक्ष-तल से अधिक सुखद स्थल अन्य क्या हो सकता था।

घोड़ी

विवाह के कुछ दिन पूर्व से 'बंदोरी' निकालना प्रारंभ हो जाती है, जिसमें प्रायः रात्रि में घर या कन्या की गाब में चारों ओर बाजे बजाते हुए घुमाया जाता है और विपण उमके पीछे घाती हुई चलती हैं। घर को घोड़ी पर बैठाया जाता है और कन्या को घोड़े पर। इस अवसर पर जो गीत गाये जाते हैं, उन्हें 'घोड़ी' कहते हैं। ऐसे गीतों का प्राचुर्य 'निकासी' के समय दिखाई देता है। 'निकासी' बरात के प्रस्थान से पूर्व होती है।

'घोड़ी' गीतों का एक ही विषय होता—घोड़ी व घर के सौंदर्य का वर्णन। 'घोड़ी' गीत दो प्रकार के होते हैं—बड़ी छोटी और छोटी घोड़ी। 'घोड़ी' गीत अधिकतर में लम्बे हैं। एक गीत में घोड़ी के सौंदर्य, शृंगार और साज-समाल का वर्णन है इन प्रकार मिलता है—

लीली तो लील बछेरड़ी, कोई बांधी चंदण के रुंख,
नवल बनी जी की घोड़ी जो घर।
छूट तो बांधी जो घर जी,
पीके छे कबोला दूध
नवल बना जी की घोड़ी जो घर जी।
फूटे पताण होरा जड़ी जी,
कोई मोत्यां सूं जड़ी छे लगाम।

इसी घोड़ी पर चढ़ कर घर समुदाय पहुँचता है, वहाँ उसे दिखाई देता है—

भामा सामा ओवरा, सूरज सामो पोळ,
हंस उडे ऊ मांडवै, काणी अरे खंमार,
गाई लीवै लीपणा सागू ने पुरधो खोक।

इस घोड़ी का रंग 'लीला' है ^१ और मुलतान से घाई है ^२ अभी वह चंचल बछेरी है ^३ वह रंगीली भी है ^४ और उमका प्रपूर्व सुंदर शृंगार है ^५

१—लीली तो लील बछेरड़ी, हाजी कोई बांधी चंदण के रुंख।

२—घोड़ी मुलतान सूं घोड़ी घाई जी बना।

३—लीलड़ी म्हायी बनळ बछेरड़ी।

४—घोड़ी घाई दुवारे रंगीली लड़ी।

५—घोड़ी तो नल सण्णारिया।

‘धोड़ी’ के नाम से नृत्य-गीत भी मिलते हैं । कभी-कभी समूह की कुछ स्त्रियों तो नगाड़े की थोड़ पर या ढोल के तड़ाके पर द्रुत गति के साथ नृत्य करती हैं और गेय गायी है । कुछ घवसरो पर नाचती हुई स्त्रियाँ इतनी शक्ति का परिचय देती हैं कि ढोली या नगाड़ेवाला मने ही थक जायें, पर उनका नृत्य बंद नहीं होता । पट्टों नाचती हुई निम्न-दर्ग की स्त्रियों का यह रूप देखकर दाँतों तले धंढुली दरानी पड़ती है । उनके गीतों में भाव-प्रदर्शन के स्थान पर बस-प्रदर्शन का अधिक महत्व है, जो प्रतिस्पर्धा की भावना से किया जाता है । ऐसे समय का एक गीत देखिये—

ढोला ढोल मंजीरा बाजै रे ।

काळी छोट को घायरो नजारा मारै रे ॥

यह इस गीत की टैक होती है जिसके पश्चात् मन चाहे ‘ढोहे’ या दोहे जोड़कर इकट्ठा मनमाना विस्तार किया जाता है । बस-बीस ढोहे, जो स्त्रियों की मार हों, वे गायी चलती हैं तथा गीत और नृत्य बढ़ने चलते हैं । ये दोहे मूलभाव से ताशारूप रत्न हैं यह आवश्यक नहीं है । इनमें से कुछ ही ‘ढोहे’ ऐसे होते हैं, जो मूल भाव से सम्यक् रखते हैं । उनमें से कुछ ‘दोहे’ यहां दिये जाते हैं—

फूल गुलाबी मूगड़ो जी, पल्ला बूँदीदार ।
 धोड़ू तो लाज्यां मरूँ जी, छोटा सा भरतार ॥
 एही राखूँ ऊबळी जी, पीही साटमसोट ।
 बसो पाखूँ धूमती जी, रंझना बूँटे पेड ॥
 बाबां जांभ्यो सायबाजी, लीबू लाज्यो प्यार ।
 नारंगी मठ सावग्यो जी, सोहड़ियां को सात ॥
 म्हारै पीयर को पालव्यो जी, बाकी-बूँकी ईस ।
 सुदा सोग्यो सायबा जी, बापै पावै रीस ॥
 दुकड़यो भरयो चूरयो जी, जीमें रक्खा बराम ।
 साखू जी को राबड़ो, दमड़ी दे न दसम ॥

सेररो

यह बरतल का गीत है जो रात्रि के समय ‘धोड़ी’ के साथ ही गाया जाता है । ‘सेररो’ हिन्दी का मेहरा है, जिसकी म्युरति सं० सेरर७प्रा० मेहरो७हा० सेररो है । सेरर माजिन मे सेररोश जाता है—

बाबा जी की बल्ल्यां-मल्ल्यां में बाईं कीरो छो मानल जी ।
 बाकी माखू पुने छो मानल, ‘बाईं बाईं’ सोश साया जी ।
 ‘लहय बल्ले’ मोनरा की नारया सेवरिया दुष साया जी ।
 बो लो सेवरियो म्हाय रायबर के सोवै जी ।

एक अन्य गीत में 'सेवरो' की सुन्दर बनाने की कामना है—

भाती की री ओ लियो हमारे मानो,
सेवरो मोल्यां-मोल्यां जइ सद्मो री ।
सेवरियो राई-राई बर के सोवै री ।
सेवरियो सुन्दर सुन्दर बर के सोवै री ।

और अन्य गीत में 'मालण की नै रायबर मोया' की सिकायत मिलती है ।

भगवाणी के गीत

'भगवाणी' से तात्पर्य स्वागत से है । बरात के कन्यापक्ष के यहाँ पहुँच जाने के पश्चात् जब बराती विधाम कर चुके होते हैं तब संध्या के समय प्रमाणुसार उनकी भगवानी (स्वागत) होती है । वस्तुतः यह भगवानी उनकी है जो अब तक अपरिचित वे और कल के अनिच्छित व्यक्ति बनने वाले हैं । एक अद्भुत रिक्ति है । कल के बाद मुँह बन्द है । स्त्रियों को जो कुछ प्रेम-सिक्त मटपटी बाणी में कहना है वह आज तक कह लें, कल तो नया विन बन आवेगा । अतः इस अवसर पर तो वह दुल्हे पर भी ध्यान करने से नहीं चूकती, पर उनका मुख्य आलम्बन तो बर की माता बनती है—

बधूँ रे लावा एकलौई घायो
पारी भावू नै बधूँ न लायो ?
पारी मायइ नै बधूँ न लायो ?
बा देखो, बा देखो, बा बली भावै,
राम मजन करती बा बली भावै ।

इस आनंदमय वातावरण से सम्बन्धित सभी गीत उपर्युक्त भाव से अनुप्राणित हैं । स्नेह-सिक्त ध्वंग व घुटकी सेने का भाव, जिनसे सभी परिवार वालों की सपेट होती है, समस्त ऐसे गीतों के मूल में है ।

टोडरमल

'टोडरमल' हाटौली का प्रसिद्ध गीत है जिसे बर-पक्ष की भिन्यां गाती है । यह गीत पाणिग्रहण के उपरांत गाया जाता है । यह कहना कठिन है कि यह टोडरमल भक्तबर का मंत्री या या अन्य कोई व्यक्ति । गीत में 'जीत्यो छै रप्या के पाण टोडरमल जीत्यो छै' से ऐसे के बल पर जीतने वाले टोडरमल का संवेत मिलता है, पर यह संवेत किसी व्यक्ति-विशेष तक पहुँचने के लिये पर्याप्त नहीं प्रतीत होता है ।

'टोडरमल' गीत में प्रनोत्तर-सौसी में विवाह के संपादन-संवेत मिलते हैं—

खुली नै गरदो घोपियो, खुली न बाई छै साळ ।

टोडरमल जीत्यो छै ।

हाहा राव जी गरदो बोरियो नैनाचान्नी नै बाई छै मार ।
 जीरयो री रप्पा नै पाणु, टोहरमन जोरयो री ।
 घामो गुली को हूँवा सग बड़यो, गुली की दमी री कराड़,
 घामो गुली को बबरक दीरयो, नैनाचान्नी की कर्ना बड़ी नार ।
 घायो जीरयो जीरयो डोल दुहाय । टोहरमन.....

इसी प्रकार गीत गाये बड़ता है । गीत में 'गरदो बोरना' और 'ताळ बोना' समयः पुनः घोर पुनो के जगम को घोर संकेत करते हैं, 'हूँवर सग बड़ना' में अणु बनाकर विवाह के चिह्न घाना और 'कराड़ दगना' में कन्या के पहाई हो जाने के संकेत भी ग्रहण किये जा सकते हैं ।

कामण

'कामण' शब्द संस्कृत 'कर्मण' से बना है, जिसका अर्थ जाड़ टोना होता है । कामण के गीत घर को कन्या के वन में करने की भावना से गाये जाते हैं । मुना है कि इन गीतों के गाने के पूर्व कोई एक विधि सत्यम की जाती है यद्यपि अब देखने में नहीं पाती । 'कामण' के गीत रात्रि में गाये जाते हैं और चिनामक (बन्पाक) के पशवान् से धारम हो जाते हैं, किन्तु ऐसे गीतों का प्राचुर्य उस समय मिलता है जब घर तोरण पर धाता है । तब एक ही ध्वनि घनेक जंठों से, जो प्रायः समवेत गयी होते, सुनी जाती है—कामण ली नै कदुयो । इस 'कामण' में घर के सौंदर्य का वर्णन मिलता है—

रगलै लछाई की नार ।
 रगस्या कामणीया ।
 मोवड़िया री रमस्या कामणीया ।
 जामा री रमस्या कामणीया ।
 बीरा री रमस्या कामणीया ।
 मोत्या री रमस्या कामणीया ।

इस 'कामण' का प्रभाव भी एक अन्य गीत में इस प्रकार दिखाया गया है—

जब रावजादो बनो कांकड़ घामो,
 कांकड़ री कांकड़, कामण खूने करयो ?
 ऊँ सोकड़ का छोरा री कामण खीनै करया ?
 ऊँ लय लय री धुने छै, कामण खीनै करया ?

एक अन्य 'कामण' गीत में प्रश्नोत्तर रूप इस प्रकार मिलता है—

सोसो दगळो, नीलो सुत, बांध्यो रे सासू को पूत ।
 बाध-बुंध बाने करी सलाम ।
 एक सलाम माई दूसरो सलाम ।
 तीसरी सलाम पाप बाप को गुनाम ।
 चारा दादा को गुनाम ।

“छोड़ो छोड़ो जी बाबाजी की प्यारी, पाँक हकमी बाकर राज”

“बाकर छाँ तो फौली छाँ, परगु अब दो कामण करस्या राज”

जादू-टोना सम्बन्धी अशिक्षित लोकगीत उन अंधविश्वासी के प्रतीक हैं जो भारतीय जन-जीवन में आज भी कुछ सजों में विद्यमान हैं और जिनके अवशेष वर्तमान शिक्षित जगत में आज भी कुछ सजों में विद्यमान हैं। इनका उन्मूलन वर्तमान शिक्षा और वैज्ञानिक दृष्टिकोण के साथ होता जा रहा है।

फेरा के गीत

पाणिग्रहण को हाड़ीती में ‘फेरा’ कहा जाता है। यह शब्द इसलिये प्रचलित हुआ कि बर-बट्ट को इस समय अग्नि-प्रेमी के आस-पास फिरना पड़ता है। फिरना ही फेरा है। यद्यपि यह सबसे प्रमुख कार्य है, परन्तु इसका साथ दायित्व दास्त्रों ने भरने हाथों में लेकर दिव्यो को रोक बना दिया है। वे दास्त्रों के सजों का उच्चारण सुनती रहती हैं और जब दास्त्रों का मुख बंद हो जाता है तब वे गाने लगती हैं। वह समय है, जब बर-बट्ट संध्य के चक्कर लगाते हैं—

अगली फेरो जी हर फर्या, बेसक दीनी हर के हाथ ।

मंडळ मांड्यो जी सोवता, बेसा बी भार न पार ।

दूजो फेरो जी हर फर्या, बेसक दीनी हर के हाथ ।

सूनो दीनी जी सोवतो, चादी की भार न पार ।

×

×

×

सातवूँ फेरो जी हर फर्या, बेसक दीनी हर के हाथ ।

सठवण दीनी जी रुग बी, कपड़ा बी, डाईजा की भार न पार ।

परण सठवण चातो जी सासरे, सार साभ्या जी मापर बाप ।

मे घर जावो जी म्हारो मायडी, बाँय तो करेनी भार ।

मैं घर जावो जी मुनसी को जहलो येँ बना भीषेगी नुण ।

एक अन्य गीत में दृष्ट को भोसम के दास बन्धा का दान दिया जा रहा है—

हंमरा जहता येँ भावो जी वासदेवजी का जामा, सो ने बन्धा को दानजी ।

पऊ बी दान, मुनसी को दान, बन्धा को दान दोई बीग्यो ।

सोनो भी सो दाऊजी, रूपो भी दोनी, तोई ने हरस्यो गंवार जी ।

एक अन्य गीत शुभर भोना जातिवों में भी इनो अवसर पर गाया है—

गरण गरण गरण्यून फरे जो, बड़स कुवाँ में जाय ।

परणूँ तो पातळिया परणूँ, रात्यून फरे हाय ।

पाणिग्रहण के अवसर पर ही 'रुक्मणी को ब्यावलो' भी गाया जाता है; जिस पर लोक गाया के सम्बन्ध में विचार हुआ है ।

बदा (विदा) का गीत

विदा विवाह के मांगलिक कार्य का अत्यन्त मर्मस्पर्शी प्रसंग होता है । एक युव से अधिक समय तक जो बालिका माता-पिता के हाथों में होती, पती तथा बड़ी हुई वही जब पराई होने जा रही हो तब कौनसा पत्थर-हृदय रिपत न जायेगा । इन कदण प्रसंग के अनेक गीत लोक-साहित्य में भरे पड़े हैं । जिस वातावरण में बच्चा बड़ी, उसे छोड़ते हुए वह रुक्मणी के रूप में बह उठती है—

माजी म्हाने बेया सा खीग्यो बलाय,

भंवा म्हारी दूरी दीनी हे ।

बाधा हूँगर बन घणों, पंछी उड़यो न जाय,

कुणपर की बाटडत्यां, म्हामूँ कुण तो सवेयो बाय ।

भंवा म्हारी दूरी दीनी हे ।

सामू नखदन दोर जठाणयां, बांमूँ मलैया जाय,

छोटा भैया की मन में भावे, छोटा देवर म सलैया पास ।

भंवा म्हारी दूरी दीनी हे ।

बाधो री सहेस्यां बाधो, बापां मतलां बांय पसार,

कोळी में का पूतल्या माजी, खीग्यो सहेस्यां ने बांड ।

मूरज खायो धतरजामी, रच जोबो जी रचुनाय ।

भंवा म्हारी दूरी दीनी हे ।

'बोली में का पूतला माजी खीग्यो सहेस्यां ने बांड' में मूरजाल के वृष्ट की धारिका के प्रतिभूत अभिव्यक्ति है । कंस के द्वारा भेजे गये दूरूर के साथ दूरणू बने गये, पर धरनी मुरली 'राजा अनि मेव जुराय' की धारिका बनी रही । यहाँ वधू लगभग यह कि यदि सब सौष्ठव मायके भाई भी तो 'पूतयो' मे (छोटे छोटे बरन), जिनमे बधियां दुहरे दुहरी का संग लेना करती है, लेनने वाली नहीं रह जाईगी । अतः उनका उपयोग बना होगा । बचड़ा तो यह हो कि उन्हें सहेलियों को बांड दिया जाये । कंस को मारने जाने वाले वृष्ट कदाचित् रुक्मणी में अधिक धरोप और बाधक हैं । रुक्मिणी उनका उरुंन भाव है, पर रुक्मिणी भी तो अभी का तब उन 'पूतयो' में संग रही थी ।

एक अन्य विदा गीत में मानु-हृदय को विवेक-नियंत्रित अभिव्यक्ति है। माता पुत्री से कहती है कि उसे सनुराल में पहुँच कर किस प्रकार का धावरण करना है—

रुक्मणा बाई तो मजा में रोज़ो ;
 सोच फकर मत करज्यो, रुक्मणा बाई तो मजा में रोज़ो ।
 ग्हाज्यो, धोज्यो, जल भर लाज्यो, फेर रसोयां में जाज्यो ।
 जद रुक्मण बाने भूल लगी, सागु छै धागर लाज्यो ।
 जद बाका सागु ससरा लड़े सो, बारें जा मत क्षीज्यो ।
 सागु नखुराँ दोर जळ्याण्यां, बागु हलमल रीज्यो ।

रातीजगा के गीत

‘रातीजगा’ एक ऐसी प्रथा है जिसमें बर-बनू के प्रथम मिलन की रात्रि में स्त्रियाँ रात्रि-भर बैठकर विविध देवी-देवताओं के गीत गाया करती हैं। इन गीतों में सती और छाड़ी को सबसे अधिक गाया जाता है। पर इस अवसर पर जो ‘सती’ गाई जाती है वह अन्य अवसर पर गाये जाने वाले ‘सती’ गीत से भिन्न है—

साँ बाने रोळ्यो, देवी रोळ्यो,
 साँ बाने करघो सणवार ?
 सत-जुग मैं करघो सणवार,
 ग्हारें गाब के गोवरें बाई छै सती ।

× × ×
 दूध सड़ाया देवी भावटे,
 गूँ ई बाने करघो भवन भवनान ।
 पून पराया कारछे—
 दूध सड़ाया भावटे—
 गूँ ई बाने होम्पो मास ।
 यो मंड राख्यो देवी भावको जी,
 गूँ ई बाबा सेवना नै राख,
 बाँरा बाबोड़ा नै राख ।

गाळ

गूणा या गोना विवाह-सम्बन्धी अंतिम क्रिया है, जो यद्यपि प्रत्यक्ष में विवाह से सम्बन्ध नहीं रखती, पर है विवाह की ही एक धारा। विवाह के एक वर्ष या इससे अधिक बाद विवाह-तिथि पर गोना देने की प्रथा हाड़ोती में प्रचलित है। गोना के अवसर पर घर घर बधू की लेने के लिए अपने मित्रवर्ग के साथ जाता है। उस समय भी

बदेव के समान धी वस्था-गत बचानुगत करना को देना है। इन समय कुल प्रसिद्धि के साथ 'गाऊ' गाई जाती है। 'गाऊ' के अनिश्चित 'वचन'ों 'गुप्त' और 'विशेष' रानि के समय जंबई की बुद्धि-वरीय विद्या करती है। पहिलियों पर गो जाने बिना होगा, यहाँ 'जंबई की गाऊ' पर विचार करना है।

'गाऊ' हिन्दी की 'गाती' है। रानियों द्वारा गाई जाने वाली 'गाऊ' की बहुत बाली रान गई है और उगमें इतना मायुर्य आ गया है कि जंबई जैसा अर्थव्यवस्था भी बिना प्रतिष्ठा को छोड़े उन्हें मुन तकता है। हाकी की इन गाऊ में द्विती विधी चुनी हुई है, स्वागत-वाक्यर विज्ञान मायुर है—

मायरी सागर बाग लगाऊँ जंबई सा,
गुप्त के मत आओ सा जंबई व्यास सागो सा
ओ ओ गूरी रात्र कंवर का कंज, जंबई गूरी व्यास सागोसा,
गूरी मीठा सागो सा।

मायरी सागर रमोई बनाऊँ, गा जंबई सा,
गूरी जीमण के मत आओ सा, जंबई गूरी व्यास सागो सा।
मायरी सागर मेरु बनाऊँ सा, जंबई सा,
पोडण के मत आओ सा, जंबई गूरी व्यास सागो सा।

'जंबई की गाऊ' अनेक है विधी में जंबई के स्वागत की तैयारी है, विधी में उसका स्वागत किया जा रहा है और विधी में बहुत को उसके पास भेजा जा रहा है, पर पारिवारिक लग्ना उसे जाने नहीं दे रही। एक गाऊ में पति-पत्नी के बतल का भी वर्णन है—

ओ बाला सरवरिया की ऊँची नीची पाऊ, जंबई छोड़े खोवती ओ गूरी रात्र।
ओ बाला खीज्यो गूरी सागर ओ गूरी रात्र, सामे तो सांख्य भेज ग्यो ओ गूरी रात्र।
ओ बाला खीज्यो गूरी सागर ओ गूरी रात्र, साता भात 'पाव' ग्यो ओ गूरी रात्र।
ओ बाला खीज्यो गूरी सागर ओ गूरी रात्र, सामे गूरी जीम ग्यो ओ गूरी रात्र।
ओ बाला खीज्यो सागर ओ गूरी रात्र, गूरी तो बीत गया ग्यो ओ गूरी रात्र।
ओ बाला खीज्यो बाँकी सहेल्या गूरी रात्र, मरवण नै गूरी भेज ग्यो ओ गूरी रात्र।
ओ बाला खीज्यो छोरी दासी गूरी रात्र, गूरी में खोड़ गूरी ओ गूरी रात्र।
ओ बाला मायो मायो बाई जी को डाँव, गूरी का जंबई ओ गूरी रात्र।
ओ बाला मायो मायो जंबई जी ने रोस मुसड़ा पे दीनी पायरी, मोयं पे दीनी सात की, ओ गूरी रात्र।

ओ बाला मायो मायो बाई जी के रोस, गूरी गूरी ओ गूरी रात्र।
ए गूरी रात्र के पाऊ बावड़ माय, पाऊ बाँका बाँका का, पाऊ बाँका बीर का,
पावे सात सलाम, गूरी रात्र।

भी बाला चाकर रहो ही न जाय, चाकर बाला जीव का ओ म्हांका राज
 यहाँ पर उन ग्रन्थ गालियों पर भी विचार कर लेना उद्भुत होगा जो समय
 समय पर विवाह में गायी जाती है। ब्याई, ब्याण, नणुदोई या ग्रन्थ किसी सम्बन्ध
 को लक्ष्य करके ये गाई जाती हैं। अतः इनमें वह माधुर्य नहीं मिलता, जो जंबाई व
 गाळ में मिलता है। कहीं-कहीं ये गाळ अशिष्ट, अश्लील और भरी हो जाती है
 जिनमें पृथ्वांगो की चर्चा रहती है।

एक गाळ में कुछ अशिष्ट शब्दों का प्रयोग मिलता है—

ब्याई ओ बाली बसो मानजादी ।

पस्ला मे लाला हाय मे फून ।

छूगड़ा के हीरा मोती कसीदा का फून ।

एक ग्रन्थ गाळ में ब्याण पर चोरी करने का आरोप है ।

(व्यक्ति का नाम) बाली बसो माल जादी दारी, छूगड़ा के पस्ले लाङ्ग बाधलाई
 दूमरी 'गाळ' में साळाहेली (साले की पत्नी) अपने नणुदोई (ननद के पति)
 कामना करती है—

नणुदोई सा म्हांनै भंवर चड़ा दो जी,

नणुदोई सा म्हांनै एरण मंगा दो जी ।

रखड़ी मे कृष्ण मुरारी ।

नणुदोईसा म्हांनै राय मला दो जी ।

साळा तो हेल्पा पतत्रता नारी जी ।

अपना साळाजी का पांव दाबता चल जावै घरधारी ।

ऊपर जिन विवाह गीतों पर विचार हुआ है उनके प्रतिरिक्त भी गीत विवाह
 अवसर पर गाये जाते हैं, ये गीत अनेक प्रसंगों के मिलते हैं। स्त्रियाँ खानागार (खान-
 से मिट्टी) लेने जा रही हैं और गीत गाती जा रही हैं। दूल्हा पाणिप्रहण के क्ष-
 'मायां' में जा रहा है और स्त्रियाँ गीतों का रस बरसा रही हैं। 'पालव्याधार' (पल-
 पर बैठकर विविध लोकाचारों की बराना) हो रहा है और प्राप्तपास बैठे स-
 सहेलियाँ मुरझाती गाती जा रही हैं। पालव्याधार वा एक घंग जुघा खिलाना
 है। जुघा खेलते समय यदि वधू जीत जाती है तो उसके पक्ष की स्त्रियाँ जो कुछ गा-
 है उसकी टेक यह होती है—

म्हांकी लाडी जीतो देसां को खेल न आये

यह कहना कठिन है कि विवाह की कौनसी ऐसी क्रिया है जो बिना गीत
 सम्पन्न हो जाती है। आरम्भ से अंत तक विवाह का प्रत्येक कार्य ढोल और रत्नी के
 के स्वरों में दूबकर संपन्न होता है ।

बेटे के ललाच ही बच्चा तथा बच्चा-तुल्य करता तो देता है। इन समय कुछ प्रसिद्ध चीनी के भाष 'गाऊ' गाई जाती है। 'गाऊ' के अतिरिक्त 'वदलुंगो' गून्कर भी किसी शक्ति के समय जवाई की बुद्धि-वरीयता दिखाने करती है। चर्चानियों पर ही जाने बिना होता, वही 'जवाई की गाऊ' पर विचार करना है।

'गाऊ' हिन्दी की 'गाणी' है। जिसको ब्राह्मण गाई जाने वाली 'गाऊ' की बहुत बारीक रान गई है और उनमें इतना साधुर्ण था गया है कि जवाई जैसा दर्शन-मय गाणी को बिना प्रविष्टा को छोड़े उन्हें गुन मरता है। हाइली की इस गाऊ में किसी विधि पुनी हुई है, स्वागत-लाकार दिखाना मयुर है—

घातकी सागर बाग लगाऊँ जवाई गा,
 धुपलु के मन जावो ला जवाई व्यास सावो ला
 ओ ओ म्हारी रात्र कंवर का कंज, जवाई म्हाने व्यास सावो ला,
 म्हाने बीडा सावो ला।

सागरी सागर रबोई बनाऊँ, गा जवाई ला,
 म्हाई जीमलु के मन सावो ला, जवाई म्हाने व्यास सावो ला।
 सागरी सागर मेरु बनाऊँ ला, जवाई ला,
 पोडलु के मन सावो ला, जवाई म्हाने व्यास सावो ला।

'जवाई की गाऊ' अनेक है किसी में जवाई के स्वागत की सैबाही है, किसी में उसका स्वागत किया जा रहा है और किसी में बहुत को उत्तरे पास भेजा जा रहा है, पर पारिवारिक सज्जा उसे जाने नहीं दे रही। एक गाऊ में पति-वरीय के कहना भी चलन है—

जी बाला सरवरिया की ऊँची नीची गाऊ, जवाई थोके थोवती जी म्हाका रात्र।
 जी बाला सींगयो म्हाका ससर जी सुँ जार, सामे तो सांछ्यां भेज ज्यो जी म्हाका रात्र।
 जी बाला सींगयो म्हाका सागु जी सुँ जार, ताता भात 'भाव ज्यो जी म्हाका रात्र।
 जी बाला सींगयो म्हाका साळाजी सुँ जार, सामल म्हाके जीम ज्यो जी म्हाका रात्र।
 जी बाला सींगयो साळाहेनीजी सुँ जार, गाळ्यां तो बीत थवाव ज्यो जी म्हाका रात्र।
 जी बाला सींगयो बांकी सहेल्या सुँ जार, मरवणु नै म्हालां भेज ज्यो जी म्हाका रात्र।
 जी बाला सींगयो छोरी दासो सुँ जार, म्हालां में थोवड़ थोव ज्यो जी म्हाका रात्र।
 जी बाला सावो सावो बाई जी को डांव, डेडां का जवाईजी हारम्या जी म्हाका रात्र।
 जी बाला सावो सावो जवाई जी नै रोस मुसड़ा वे दीनी थावकी, मोरां वे दीनी
 सात की, जी म्हाका रात्र।

जी बाला सावो सावो बाईजी के रोव, म्हालां सुँ नीचें उतर म्हा जी म्हाका रात्र।
 ए गोरी घब के पाळी बावड़ साव, पाकर पाक बाव का, पाकर बांका बीर का,
 पाने सात सताम, म्हाका रात्र।

जो बाला चाकर रह्यो ही न जाय, चाकर बाला जीव का जी म्हाका राज

यहा पर उन अन्य गालियो पर भी विचार कर लेना उरमुक्त होगा जो समय समय पर विवाह में गाथी जाती है। ब्याई, ब्याण, नणुदोई या अन्य किसी सम्बन्ध को सदय करके ये गाई जाती हैं। अतः इनमें वह माधुर्य नहीं मिलता, जो जंबाई के गाळ में मिलता है। वही-वही ये गाळ अशिष्ट, अदलील और भद्दी हो जाती हैं जिनमें गुहांगों की चर्चा रहती है।

एक गाळ में कुछ अशिष्ट अंशों का प्रयोग मिलता है—

ब्याई जो बाळी असी मानजावो ।

पस्ला मे लाला हाप मे फून ।

सूगड़ा के हीरा मोठी वसीदा का फून ।

एक अन्य गाळ में ब्याण पर चोरो करने का आरोप है ।

(व्यक्ति का नाम) बाली असी माल जादी दारी, लूगड़ा के पस्ले लाहू बांभलाई
दूमरी 'बाळ' मे बाळाहेनी (साल की परनी) अपने नणुदोई (ननद के पति) का
कामना करती है—

नणुदोई सा म्हाने भवर चढ़ा दो जी,

नणुदोई सा म्हाने एरण मंगा दो जी ।

रखड़ी मे कृष्ण मुरारी ।

नणुदोईसा म्हाने राम मला दो जी ।

साळा तो हेत्पां पनत्रना नारी जी ।

अपना साळात्री का पांच दाबता मल जावे गरधारी ।

ऊपर जिन विवाह गीतों पर विचार हुआ है उनके प्रतिरिक्त भी गीत विवाह अवसर पर गाये जाते हैं, ये गीत अनेक प्रसंगों के मिलते हैं। शिष्या छात्रागार (सह से मिट्टी) लेने जा रही है और गीत गाती जा रही हैं। दूल्हा पाणिग्रहण के लिए 'माया' में जा रहा है और शिष्या पीठों का रस बरसा रही हैं। 'पालगयाधार' (पल पर बैठकर बिबिध लोकाचारों की कराना) हो रहा है और प्राप्त होती सहेलियां मुखराती गाती जा रही हैं। पालगयाधार का एक अंग जुपा खिलाना है। जुपा खेतते समय यदि बूटू जीत जाती है तो उनके पक्ष की शिष्यां जो कुछ गाते हैं उसकी डेक यह होती है—

म्हांकी लाओ जीती देवां की खेल न जावो

यह कहना बठिन है कि विवाह की कौनसी ऐसी शिष्या है जो बिना गीत सम्पन्न हो जाती है। आरम्भ में धन दण्ड विवाह का अरदेक बार्द डोल और रत्नों के रत्नों में डूबकर संपन्न होता है ।

बहेज के समान धी बग्या-पथ बहनाभूषण बरतत को देता है । इस समय कुछ प्रसिद्ध गीतों के साथ 'गाळ' गाई जाती है । 'गाळ' के प्रतिरिक्त 'पवाळ्यां' बूढ़तर भी तिरंग रात्रि के समय जंबाई की बुद्धि-गरीबा चिया करती हैं । पहेलियों पर हो माने बिर होना, यहाँ 'जंबाई की गाळ' पर बिवार करना है ।

'गाळ' हिन्दी की 'गाली' है । स्त्रियों द्वारा गाई जाने वाली 'गाळ' की बहुत काफी धुन गई है और उसमें इतना माधुर्य आ गया है कि जंबाई जैसा ब्रह्मन्मय प्रणी भी बिना प्रतिष्ठा को छोड़े उन्हें सुन सकता है । हाड़ोती की इस गाळ में किसी मिथी धुनी हुई है, स्वागत-सरकार कितना मधुर है—

भापकी सातर बाग सगाळं जंबाई सा,
धूमण के मत जावो सा जंबाई प्यारा लागो सा
ओ ओ म्हारी राज कंवर का कंत, जंबाई म्हाने प्यारा लागोस,
म्हाने मोठा लागो सा ।

भापकी सातर रबोई बगाळं, सा जंबाई सा,
म्हारे जीमण के मत जावो सा, जंबाई म्हाने प्यारा लागो सा ।
भापकी सातर मेज बगाळं सा, जंबाई सा,
पोडण के मत जावो सा, जंबाई म्हाने प्यारा लागो सा ।

'जंबाई की गाळ' अनेक हैं किसी में जंबाई के स्वागत की तैयारी है, किसी में उसका स्वागत चिया जा रहा है और किसी में बहुत की उसके पास भेजा जा रहा है, पर पारिवारिक लज्जा उसे जाने नहीं दे रही । एक गाळ में पति-पत्नी के बतह का भी वर्णन है—

ओ बाला सरवरिया की ऊंची नीची पाळ, जंबाई धोबे धोबती ओ म्हंका रात्र ।
ओ बाला लीज्यो म्हंका सतरा ओ भूँ जार, सापे सो सांझ्यो भेज ज्यो ओ म्हंका रात्र ।
ओ बाला लीज्यो म्हंका सागू ओ भूँ जार, ताता भात 'धाव ज्यो ओ म्हंका रात्र ।
ओ बाला लीज्यो म्हंका साळाभी भूँ जार, सायल म्हंके जीम ज्यो ओ म्हंका रात्र ।
ओ बाला लीज्यो साळाहेनीभी भूँ जार, गाळ्या सो सोउ बवाव ज्यो ओ म्हंका रात्र ।
ओ बाला लीज्यो बांरी सहेस्या भूँ जार, मरवण नै म्हलां भेज ज्यो ओ म्हंका रात्र ।
ओ बाला लीज्यो छोरी दासो भूँ जार, म्हलां भे जोरड सांड ज्यो ओ म्हंका रात्र ।
ओ बाला भायो भायो बाई ओ को बाव, केडा का जंबाई ओ हारण्या ओ म्हंका रात्र ।
ओ बाला भायो भायो जंबाई ओ नै रोम मुलका वे दीनी बापरो, मोरां वे दीनी

लाग की रात्र ।

ओ बाला भायो भायो बाई ओ रोम, म्हलां भूँ कीने -
ए बोरी मर के पाजो बावड भाव, बाहर बावा

जो बाला चाकर रह्यो ही न जाय, चाकर बाला जीव का जी म्हांका राज

यहां पर उन ग्रन्थ गालियों पर भी विचार कर लेना उचित होगा जो समय समय पर विवाह में गायी जाती है। ब्याई, ब्याण, नणदोई या ग्रन्थ किसी सम्बन्ध को सक्ष्य करके ये गाई जाती है। अतः इनमें वह माधुर्य नहीं मिलता, जो जंबाई का गाल में मिलता है। वहीं-वही ये गाल अशिष्ट, अस्वीय और भद्दी हो जाती है जिनमें गुह्यांगों को चर्चा रहती है।

एक गाल में कुछ अशिष्ट शब्दों का प्रयोग मिलता है—

ब्याई जी बाळी मसी मासजादी।

पस्ला मे सासा हाथ मे पून।

लूगड़ा के हीरा मोती बबीदा का पून।

एक ग्रन्थ गाल में ब्याण पर बोरी करने का सादोर है।

(भक्ति का नाम) बासी मसी मास जादी दारी, लूगड़ा के पस्ले लाहू बांधलाई
दूमरी 'गाल' में साळाहेनी (साज की पत्नी) अपने नणदोई (नणद के पति)
कामना करती है—

नणदोई सा म्हांनै भवर घड़ा दो जी,

नणदोई सा म्हांनै एण मंगा दो जी।

रखड़ी मे कृष्ण मुरारी।

नणदोईसा म्हांनै राम मला दो जी।

साळा तो हेल्वा पत्रत्रा नारी जी।

मरना साळाजी का पांड दाबता मल जाने गरबारी।

ऊपर जिन विवाह गीतों पर विचार हुआ है उनके प्रतिरिक्त भी गीत विवाह अवसर पर गाये जाते हैं, ये गीत अनेक प्रसंगों के मिलते हैं। स्त्रिया सामानार (सब से मिट्टी) सेने जा रही हैं और गीत गाती जा रही हैं। दूल्हा पाणिप्रहण के निमित्त 'माया' में जा रहा है और स्त्रिया गीतों का रस बरसा रही हैं। 'पालायाधार' (पल पर बैठकर बिबिध लीलावाचों की कथना) हो रहा है और दासपास बैठी सहेलियां मुरझाती गाती जा रही हैं। पालायाधार का एक छंद जुधा खिलाना है। जुधा खेलते समय यदि बच्चा जीत जाती है तो उसके पत्र की स्त्रियां जो कुछ गाती है उसकी टुक यह होती है—

म्हांकी साडी जीतो देश की खेल न जाये

यह कहना बठिन है कि विवाह की कौनसी ऐसी बिधा है जो बिना गीतों से नहीं चलती है। कारण से छंद एक विवाह का अत्यंत बार्द होल और रभी के संभन होता है।

पुत्र जन्म के गीत

'हाड़ीती' में पुत्र-जन्म से सम्बन्धित अनेक गीत हैं। इन गीतों का प्रारंभ पुत्र जन्म के दो मास पूर्व से ही हो जाता है और पुत्र-जन्म के एक मास बाद तक चलता है। प्रारम्भ का गीत 'साध' कहलाता है और अंतिम गीत 'जळवा'। 'साध' और 'जळवा' के बीच 'चूड़ो', 'टीरी', 'सांठो', 'कठलो', 'बधावो', 'पोमवो', 'मैरी', 'टीरी' 'जारो', 'पालगू' आदि गीत गाये जाते हैं। इनमें से अधिकांश गीत पुत्र-जन्म के उपरान्त गाये जाते हैं। इसके सब गीतों के प्रारंभ में देवी-देवताओं के गीत गाये जाते हैं, जिनमें 'सती-बाही' गीत प्रमुख होते हैं।

साधा

'साधा' पुत्र-जन्म के पूर्व गाई जाती है। साठवां मास प्रारंभ होने पर गर्भवती स्त्री की ओर से नाई उसके माथे के में 'हरी बंधाने' आता है। यह भावी पुत्र-जन्म की सूचना है। इस सूचना-प्राप्ति के उपरान्त माथे-वाले भी अपनी प्रसन्नता सूचित करने के लिए 'साध' भजते हैं। जिसमें निरुई, लाजे, लहू, आदि होते हैं। यही 'साध' ग्राम में प्रदर्शन-उपरांत नाइन द्वारा घरों पर बांट दी जाती है, जिसे 'साध बांटना' कहते हैं। इस काल में नियमित रूप से कुछ दिन गीत भी गाये जाते हैं, जिन्हें 'साधा' या 'साध' कहते हैं। इन 'साधों' में गर्भवती स्त्री की बधि से सम्बन्धित गीत होते हैं, जिनसे गर्भकाल के विभिन्न मासों में गर्भवती स्त्री को श्रिय लगने वाली वस्तुओं का उल्लेख होता है—

पहली मास बहू नै लाग्यो, चूकट्ट मन लाग्यो।

दूजो मास बहू नै लाग्यो, राव दही मन लाग्यो।

बानै नेसर पावो जी सासूजी का पूत, हे ग्हानै, जच्चा नै नेसर पावोजी

मगलो मास बहू नै लाग्यो, नेता, मारंगी मन लाग्यो।

बीयो मास बहू नै लाग्यो, सोड, मटेनी मन लाग्यो।

पांववू मास बहू नै लाग्यो, मेवा, भठ्याई मन लाग्यो।

दडो मास बहू नै लाग्यो, घामा, सीमू मन लाग्यो।

सगवू मास बहू नै लाग्यो, घेवरडो मन लाग्यो।

मठवू मास बहू नै लाग्यो, बांट, चू दई मन लाग्यो।

नऊ मास बहू नै लाग्यो, धोवरा में मन लाग्यो।

दसवू मास बहू नै लाग्यो, हलरिया मन लाग्यो।

बानै नेसर पोडो जी, भोती बाई सा आ बीर।

हे ग्हानै, जच्चा नै नेसर पावोजी।

बेसर तो या मंहणी होई रप्पा को मपमासा ।
 में-हळदी पावोजी, दस बीसा का देव हुमाना ।
 में मेंगी सुंगी सामो जी म्हारा परदा में पोंवामो जी ।
 मंबर म्हाणे केसर पावो जी ।

एक ग्रन्थ साय के गीत का समस्त कवेबर तो यही है, पर उसमें भूमिका-रूप में कुछ और भी मिलता है—

पिया राजियो मङ्ग बूंदो का हाट, बनोसो पीळो लावज्योजी म्हांका राज ।
 गोस्वा गोरी मूरख मंबर, बनजावां पीळो न खुले जी म्हांका राज ।
 मर एक जीवो म्हांका राज ।
 म्हांका राजन ममळ रातियो जी म्हांका राज ।
 कुण माने बरुंगी पुकार, कुण खुलैगी म्हांकी दिनती जी, म्हांका राज ।
 मूरख माने बरुंगी पुकार, के माता सुनेगी म्हांकी बीनती जी, म्हांका राज ।
 एक पलंग दोनो जोड़याजी म्हांका राज ।
 हवळ रतन उपादया जी म्हांका राज ।

और उत्पन्नात् 'पहलो मास बहू.....' मिलता है ।

एक ग्रन्थ गीत में जल्पा को प्रसन्न-वेदना हो रही है और वह अपनी वेदना को पति से सीधे-सीधे न कहकर उसकी ध्वंजना—मर कर रही है, पर अज्ञानी पति कुछ नहीं समझ पा रहा है—

मैनी सी नार मायेळो हांसो पेट, भावै छै पीड़ उतावळीजी ।
 डलर-मलर करतां करै जी, बड़ी सोय पिया रावळे जी भायाजी ।
 रावळे पांव चुकाव जी ।
 तुम रावळे हम पड़दान धरम ही म्याव चुकावसी जी ।
 न समझ्या मोसी बाई सा का बीर, पावे छै पीड़ उतावळी जी ।
 बड़ी सोय जी राज ।
 राजा बावां मै जाय, बावां सोसर पुण्यो जी ।
 गोरी तुम कनियां हम छै फूल, घर में ही सोसर पुण्यो जी ।
 राजा बोयाना में जाय, बोयाना में पुड़ता दकावज्यो जी ।
 तुम गोरी पुड़ता हम मलबार, घर में ही पुड़ता दकावसी जी ।
 भपड़त-भपड़त होई बड़ी नार, चतरमय जनमिया जी ।
 घर समझ्या मोळी बाई सा का बीर, घर में से बायर मागिया ।

एक ग्रन्थ गीत में परिवार के सभी सदस्यों बहू से विनय करते हैं कि "तुम दोरस पी सो, बहू दुखाची है", पर वह नहीं मानती । अन्त में स्वयं पति कहता है :—

ऊबा-ऊबा सायबजी बीनवे जी

"गोरो बड़ा साजन की ये पीवो ब्यू न पीरलियां ।"

"गोरल लागे घररही जी पिया ओमनियां दाई ।"

"बंद बदनी ये पीवो ब्यू ने पीरलिया ।"

"बांका हुसरिया के भाव हरवा दूध, पीवे ब्यू न पीरलिया ।"

जापा के गीत

'जापा' से तात्पर्य प्रसव से है। प्रसव के उपरान्त स्त्रियां कुन-देरना से संयत्न-कामना करती हैं। इस संयत्न-कामना के प्रतिरिक्त ऐसे गीतों से जापा-जन्म पारिवारिक स्थिति का भी विवरण मिलता है। बेचारी कुल-बधू को प्रसव-पीडा हो रही है और सब परिवार के सदस्य घबरे-घबरे कामों में व्यस्त हैं, किसी को कोई रिज हो नहीं। अंतः संत में उसको अपने पति को झंझटा मोड़कर जवाना पड़ता है और एक प्रकोष्ठ साजी करवाना पड़ता है—

कुंठे ऊबी कुलबऊ जी, बाको बंदर रयो कुम्हपाय, क्यंता गहारी कुण बरीं।

तनरा जी पड़ का बीवरी, मागुजी के घरव भंडारी।

नगुऊ घ बा बीबळी, नगुरोई पराया पूत।

घोबरड़ा में घोबरी जी, उपाये मूल्या मागुजी का पूत।

झंनोडी मोड़ जवाहरा जी, जापो नें मंशनड़ा राव, सांली कररो घोबरी।

हूंम-हूंम वेंव मंवारिया जी, बानी मरुऊ बांवी री पाव, लो मूंवर घोबरी।

बे जी जगुओ डावड़ो जी, दादाजी रयो बंम बघाय, बसाई मूरर में कपंजी।

प्रसव ॥ दिन के उपरान्त शुभ मुहूर्त देखकर जन्मा को उन प्रकोष्ठ में से नीत और होव की स्थिति के बीच से निकाला जाता है। उस समय बघारा, होतो, पोमनो बादि इतिवृत्त सभी नीत जाये हैं। पुनोत्पत्ति के उपरान्त दिन प्रसवजन्म की मरु १५ बंजी है, जन्मा बघारा से वर्तन विनया है—

बऊ बरुवा सब भेती सीना, ऊपर लहर बरोरो जी।

बांन बावगु, बांन बावगु, बीन बाव बघारवा जी।

मःव मागुजी के पमःवा मांगी, नगुदवमूं मनकोदवो जी।

बी मूरी का को बाव बड़ावा, बी मोकळा में बावा जी।

नगुदव मूं मनकोदवो जी से मूदव निरीगल कामना विबाई देनी है। नगुदव मूं मनकोदवो जी से मूदव निरीगल कामना विबाई देनी है। नगुदव मूं मनकोदवो जी से मूदव निरीगल कामना विबाई देनी है। नगुदव मूं मनकोदवो जी से मूदव निरीगल कामना विबाई देनी है। नगुदव मूं मनकोदवो जी से मूदव निरीगल कामना विबाई देनी है।

हिजड़ों का समुदाय भी तानियां पीट-पीट कर नाच-नाच कर गा उठता है 'बारी जाऊं रे तोपे मोरे रुता ।' उस समय का पुत्र जन्म का हर्ष मनुष्य तक सीमित नहीं रहकर प्रकृति तक पहुँच जाता है—

जल्वा के हो गया ललना, सकर बंद नाचन को भाए ।

मानू रताऊ में गई लड़ाई, बैंगण नै छोड़ी लड़ाई,

सकरकंद माचन को भाया ।

'टोपी', 'बठलो', 'सांठो' आदि में वस्तु-वर्णन मिलता है और वस्तु-प्रेमक का संवेत भी रहता है । 'टोपी' गीत देखिये—

नैया का बाबाजी गया मजमेर, गया सांगानेर

पूचर हाळी दोरी लायाजी ।

जळवा

'जळवा' गीत प्रसूति-मन्त्राधी अंतिम गीत होते हैं । जळवा पूजना एक प्रथा है जिसके अनुसार स्त्री 'सूर्य नारायण' को जल चढ़ा कर पूजा करती है । इसी दिन वह चूड़ा पहनती है और सब से उत्तम घोड़ दूर हो जाता है । जळवा प्रसव से लगभग एक मास बाद पूजी जाती है । इस समय भी देवी-देवताओं के अनेक गीतों के साथ जळवा, चूड़ा, मेहदी आदि गीत गाये जाते हैं । एक 'जळवा' गीत में सगुर, सात, मामी डोली आदि की विभिन्न जायों को करने के लिये संवेत दिये गये हैं—

धन री सेस्यां नै बाण्यां बेग बलाबो दन दस मगल गाबो ।

धन री माली नै बाण्यां बेग बलाबो कुळ में बैळ बलाबो ।

धन की डोली नै ये बाण्या बेग बलाबो जन दस डोल बजावो ।

धन की समार नै, ये बाण्या बेग बलाबो, कुंभ बळम मगावो ।

भावइमी ये बैठी बाबा पावइली छटवावे ।

पावइमी के रमक भमक पाणीयार्यां छोवट ।

भातरी अशोर बाबा करे री हटीवे ।

जी वनै भावै मोरा देन की धर्याली ।

हाड़ा राव की बाळी सोटी रे ।

×

×

×

जो दने भावै मोरी भाबो मूसो (ध्यक्ति का नाम) जी बाली सोठी रे

भावै जळवा पूज बलावे रे ।

भातरी अशोरे बाबा करे री हटीवे ।

उत्सु'वत गीत की भाषा धारणिक विवृत हो गई है, इससे कुछ रसनों पर गीत प्रत्यष्ट हो गया है ।

ऊबा-ऊबा सायबजी बीनवे जी

“गोरी बड़ा साजन की ये पीवो बयूँ न पीवलियां ।”

“पोरल जागे चररती जी पिया जीमनियां दाजै ।”

‘बंद बंदनी ये पीवो बयूँ न पीवलिया ।’

“सांका हुनरिया के भावै हरवा दूध, पीवै बयूँ न पीवलिया ।”

जाया के गीत

‘जाया’ में सारथ्य प्रसव में है। प्रसव के उपरान्त दिवसों कुन-देखना में मंगल-कामना करती है। इस मंगल-कामना के प्रतिरिक्त ऐसे गीतों में जाया-जन्म पारिवारिक स्थिति का भी चित्रण मिलता है। बेचारी कुल-बधू को प्रसव-बीधा हो रही है और सब परिवार के सदस्य अपने-अपने कामों में व्यस्त हैं, किसी को कोई विज्ञा ही नहीं। अंतः संत में उसको अपने पति को मंगूठा मोड़कर जमाना पड़ता है और एक प्रकोप का भी करवाना पड़ता है—

कूँळे ऊकी कुल्लहळ जी, बांको बदन रयो कुम्हपाय, क्यठा ग्हारी कुण बरंजी ।
समरा जो गड़ का बोधरी, सामूजी के घरव भंडारी ।

नण्डळ घावा बोवळी, नण्डोई पयाया पूत ।

मोवरडा में मोवरो जी, ज्यामें मूया सामूजी का पूत ।

मंनोठी मोड़ जगाइया जी, जागो नें मंशानडा राव, सात्ती कररो मोवरोजी ।

हंम-हंम पैव सवारिया जी, बाजै मजकूत बांधी छै पाव, ली मूँडर मोवरोजी ।

॥ जी जणुग्यो हावडो जी, दाडाजी रयो बंस बघाय, बसाई सुहर में कंधी ।

लगभग दस दिन के उपरान्त गुप्त मूर्त देतकर अन्धरा को उस प्रकोप में से नीत और होम की ध्वनि के बीच में निशाना जाता है। उस समय बघावा, टोपी, पोमपी भाँति उभिनित्त नमी गीत गाये जाते हैं। पुनोदात्ति के उपरान्त जिस प्रसंगता की लहर होइ जाती है, उसका बघावा में बलून विपत्ति है—

बळ मरवा मज मोटी सीना, ऊपर सरकर बबोरो जी ।

बाजै नावणु, पाछे परोणु, बीचे घाव पधार्वा जी ।

जय सामूजी के पयसां नापी, नण्डनपूँ ममकोइयो जी ।

कै ग्हारी भाको घाव पडाया, कै मोल-ळा में घावाजी ।

‘नण्डनपूँ ममकोइयोजी’ में मूयम निरीक्षण सामग्री दिखाई देती है। नव जन्म है, पर नवज की ईर्ष्या है माँ की जीभों पर, इमीनिये बड़ प्रसन्न नहीं है। पुन-जाय पर उपन-जा की लहर चारों ओर होइ जाती है। उससे निपटो जी भाव में है और उसके (हृदय) की बाव में आ पड़ते हैं। इत्यादि जाने की दृष्टि में

हिसहों का मनुष्य भी ठानियाँ पीट-पीट कर माच-माच कर ग्य़ा उठता है 'बारी जाऊँ रे छोरे छोरे सता ।' उस समय का पुनः जन्म का दर्प मनुष्य तक सीमित नहीं रहकर प्रकृति तक पहुँच जाता है—

जबका वे हो गया समता, मकर बंद माचन को छाग ।

छागु रछागु में कई लड़ाई, बैगगु में छोड़ी लड़ाई,

मकरबंद माचन को छाया ।

'छोरी', 'बटयो', 'लाठो' आदि में मनु-बर्तन मिलता है और मनु-मैत्रक का संबंध भी रहता है । 'छोरी' नीच देखिये—

नेया का बाबाजी गया झमेर, गया लांगानेर

पूषण हाडी छोरी लायाभी ।

जलवा

'जलवा' नीच मनु-मैत्रक की अंतिम सीमा होने है । जलवा पुनः एक प्रया है जिससे मनुष्य की 'मूर्ख माचयण' को जल चढ़ा कर पुनः चढ़नी है । इसी दिन बहुत कुछ पहनी है और तब से जलवा और दूर हो जाता है । जलवा प्रसव में लगभग एक मास बाद पुनः आती है । इन समय भी देरी-देरनाओं के अनेक चीन्हे के साथ जलवा, बुझा, मेहरी आदि चीन्हे गाये जाते हैं । एक 'जलवा' नीच में मनुष्य, माच, माची दोनों का ही विभिन्न चीन्हे को करने के लिये संबंध दिये गये हैं—

धन की मैदा में बागुदा देव बनाओ दन दन मदन गाओ ।

धन की बाकी में बागुदा देव बनाओ बुद्ध में बैठ दगाओ ।

धन की होनी में दे बागुदा देव बनाओ दन दन होन बजाओ ।

धन की लमार में, दे बागुदा देव बनाओ, बु'न बटन मदाओ ।

बागुदनी में बैठो बाबा बाबुदनी दगाओ ।

बागुदनी में रमन मचन बागुदानी दगाओ ।

बागुदनी जगोर बाबा वरी ही हटिये ।

को बने बाबे दोष देव को बागुदानी ।

हहा दन की बाकी कोटी है ।

>

X

>

को बने बाबे छोरी बागुदानी (बागुदानी बागुदानी) को बाकी कोटी है

बाबे जलवा पुनः बनाओ है ।

बागुदानी जगोर बाबा वरी ही हटिये ।

बागुदानी नीच को बागुदानी बागुदानी दगाओ हो गई है, इससे पुनः चढ़नी कर दी-
जलवा हो गया है ।

हालरा (लोरिया)

पुत्र जन्म के गीतों के उपरान्त उन गीतों पर भी विचार कर लेना चाहिए जिन्हें 'हालरा' या लोरी कहते हैं। लोरियाँ संसार के प्रत्येक साहित्य में विद्यमान हैं। विश्व भर में बच्चों को सुलाने के लिए किसी न किसी प्रकार की लय की माताएँ गुनगुनाती रहती हैं। इस सन्दर्भ में गुनगुनाहट में कोई न कोई अर्थ अवश्य रहता है, पर बच्चे की दृष्टि से ऐसे गीतों में अर्थ-गौरव का कोई महत्त्व न होकर उनमें निहित लय का होता है। 'मनोवैज्ञानिक दृष्टि से प्रतीत होता है कि लोरी से एक तो बच्चे का ध्यान ऊपर-ऊपर बिलरने से रोक लिया जाता है दूसरे बच्चे को मातृक आशवासन रहता है कि वह अकेला नहीं है और किसी न किसी का स्नेहपूर्ण संग उसे मिलता हुआ है।'

हाड़ीनी के हालरा के विषय सूर के 'जोड़ सोड़ बछु गावे' के समान हैं। माता का मुख लक्ष्य रहता है 'मेरे सास की भाउ निदरिया, जाहे न घानि मुवावे'। इसीलिए एक हाड़ीनी गीत में नींद को प्रामाणित किया जाता है—

सोवा भूना एक घड़ी।
नीदहली घू कहा भड़ी।
भावा नीदड़ भावा री।
भावा ने बेग मुलावा री।

कभी अपने पुत्र को पुकार कर तथा उसे अन्य बच्चों से अक्षुब्ध बटाकर सोने की स्पर्शा उत्पन्न की जाती है—

म्हारी बेटो सोवै छै।
घोरुं जा भूना सोवै छै।
सोवा भावा सोवा रे घू।
सांड सोपरा साणा घू।

एक अन्य गीत में सुन्दर उद्यान लगाने की बर्षा है, जिसमें 'भावा सोडाफन तोड़ेगा'—

म्हारा भावा के बारछै।
बाग लगा घू बारछै।
भायो बाग में दोड़-दोड़ जाय।
बागां जा सोडाफन तोड़-तोड़ जाय।

माँ की माँ की बेटी काँदा ।
 बूँ की माँ की बूँ की माँ ।
 माँ का माँ का माँ काँदा ।
 माँ का माँ काँदा ।

‘माँ का’ को गुनाने के लिए निम्नलिखित का अनुसार दृष्टिकोण दिखाई देता है—

माँ की माँ की माँ काँदा ।
 माँ का माँ काँदा माँ काँदा ।
 माँ का माँ काँदा माँ काँदा ।
 माँ का माँ काँदा माँ काँदा ।

किसी माँ की माँ की माँ काँदा काँदा माँ काँदा माँ काँदा है—

माँ काँदा माँ काँदा माँ काँदा ।
 माँ काँदा माँ काँदा माँ काँदा ।

एक माँ की माँ की माँ काँदा काँदा माँ काँदा है—

माँ काँदा माँ काँदा माँ काँदा ।
 माँ काँदा माँ काँदा माँ काँदा ।

‘माँ का’ में माँ काँदा के प्रति अनुसार दृष्टिकोण दिखाई देता है। इसीलिए जिसकी माँ काँदा माँ काँदा माँ काँदा माँ काँदा है। इसका अर्थ भी पुत्री-विषयक नहीं मिलता। पुत्री-विषयक माँ काँदा में माँ काँदा काँदा माँ काँदा माँ काँदा है—

माँ काँदा माँ काँदा माँ काँदा ।
 माँ काँदा माँ काँदा माँ काँदा ।
 माँ काँदा माँ काँदा माँ काँदा ।
 माँ काँदा माँ काँदा माँ काँदा ।
 माँ काँदा माँ काँदा माँ काँदा ।
 माँ काँदा माँ काँदा माँ काँदा ।

सम कारणों में ‘माँ काँदा’, ‘माँ काँदा’ और ‘माँ काँदा’ में पुत्री के प्रति उद्देश्य का भाव निहित है तथा एक ही माँ काँदा है। इसके अर्थ में भारतीय समाज का माँ काँदा के प्रति अनुसार दृष्टिकोण हो है। इसलिए एक माँ काँदा माँ काँदा माँ काँदा माँ काँदा है—

माँ काँदा माँ काँदा माँ काँदा ।
 माँ काँदा माँ काँदा माँ काँदा ।
 माँ काँदा माँ काँदा माँ काँदा ।
 माँ काँदा माँ काँदा माँ काँदा ।

मोरियों में निहित भावों का प्रभाव बच्चे की अजीब व्यवस्था के कारण प्रत्यक्ष रूप में हो सकता नहीं दिखाई देता, किन्तु हमारा प्रभाव संतर्पन पर अज्ञात रूप से पड़ता रहता है। और अभिव्यक्त तथा प्रदूषण की माताओं ने जो कुछ गर्भकाल में गुना या उसका प्रभाव उनको संतानों पर पड़ा था। इसका उत्प्रेषण हमारे पात्रों में मिलता है।^१

आनकर्म संस्कार में आनक की ओर पर 'अ' लिखकर उसके कान में 'वेदोत्पत्ति' कहने के मूल में भी इसी संतर्पन के द्वारा पुनः संस्कार उत्पन्न करने का लक्ष्य था।^२ काम के विधा के दोष में मोने हुए व्यक्ति के काम के पास व्यक्ति-माहक मंत्र (रिमीवर) रखकर मृष्ट व्यक्ति को संतर्पन द्वारा विधा देने के कुछ नवीन सरूप प्रयोग किये गये हैं। ऐसी दशा में मोरियों द्वारा जिन आनक-मन में आनंद तथा उत्कृष्टता-पूर्ण भाव तथा मानावांश की दृष्टि को आगे है उसका अतीत में स्वीकृत होय मनोवैज्ञानिक आधार स्पष्टीय है।

समस्त मोरियां आचार की दृष्टि में अति संतुष्ट हैं। ४ से ६ वर्षों में प्रत्येक लोरी समाप्त हो जाती है और प्रत्येक वर्ष की अति लघु होता है।

दाम्पत्य जीवन के गीत

दाम्पत्य जीवन की वृष्ट भूमि

हाथोरी दाम्पत्य जीवन का आरम्भ आरम्भक विधियों और मोहावारी से सम्बन्ध विवाह की समाप्ति पर होता है। अग्नि की माधी से ली गई प्रतिष्ठाएं पति-पत्नी के लिए मयूर बंधन बनकर उन्हें आशीर्जन बांधे रहती हैं। इसी बीच प्रेम भी उदित होता उनके जीवन को इतना बनती से बांध देता है। यह विस्तृत दाम्पत्य भाव परवर्तमान है। आशिरा और आनक जो कुछ समाज और घर में देखते हैं उसी का अनुकरण है भी करते हैं। पति पत्नी आराधक काम मृष्टि के साधन न होकर सहोदर्य की दाही की सरलता-पूर्वक बनाने रहने का दायित्व ग्रहण करने मिलते हैं। एक कीय की वस्तु विधातेरगत आशा-विधा में दिखाई मेजर मार्ग में आ ही रही है

१—आनक ७, ७, १३-१६।

अग्नि आरम्भकमायाः आनकमुददीवरः
अर्चय हरिं न मं न आनकमुदित निर्मनपः।
तम् आनक दैर्घ्यम् अर्चयः आनकमुदित
आनकमुदितं न आनकमुदितम् अर्चयः।

२—आनक आनक, संस्कार-विधि, पृष्ठ १०।

कि उसे धरने मचीन घर की बिगा हो जाती है और इनीविये बहु सारी बरान में पड़े धरने घर पहुँचना चाहती है—

तालो मार दूँबी लार नून न प्राया जी बना ।
 मो की मायह को नहीं रो मरीमो जी बना ।
 सारी जाम जैसी रण ग्हाघं हाँको मो बना ।
 काश्या, माग्या को नई रो मरीमो जी बना ।
 ने तो सारीगी जगल पर ग्हागो जी बना ।

दाम्पत्य जीवन का आचार-प्रेम

इस अतिदायिक के बीच जिन प्रेम का स्फुरण हुआ हो वह निरव्य ही ऐकान्तिक जीवन के प्रेम-विवाहों (नव मेरिमेड) में नहीं अधिक होम परावन पर प्रतिष्ठित होगा । इनीविये हस्योरी दम्पती में जिन प्रेम का उदय होता है वह गहरा, निरसपायी और अनिगिड होता है । परिवर्ति का एक भट्टर उसका कुछ नहीं बिगाड़ सकता । दाम्पत्य प्रेम के दो पक्ष हैं—संयोग और वियोग ।

संयोग पक्ष

हाइली मीलों में दाम्पत्य प्रेम का विकास पारस्परिक हान-विलास में परिवार के मध्य हुआ है । एक गीत में दिखाया गया है कि एक नायिका द्वार के मध्य में खड़ी है और पति उसे धरने पास पुन्ना रहा है, पर वह परिवार के सदस्यों के बहो होने से नहीं भागा रही है, संख्या ने मार्ग रोक रखा है—

‘बोसइला के बोचे काई जी सड़ा छी ?’

‘मोती हार पोवा छी ।’

मोतीहार पोठा ग्हाग राईबर ने देखा,

‘लहवण भाभी न उर सा ।’

‘मूँ छी कस्यां भाऊं जी ग्हाग राईबर,

ग्हाग बाबाजी दादाजी सदा छै ।’

‘बांका बाबाजी दादाजी के बोचे हरी जी कताठा,

तैं तो भाभी न उर सा ।’

इस हान-विलास-मय जीवन में दम्पती को क्या-क्या सुकती है । एक दिन पान के साथ पति ने परवी को भंग खिला दो और वह बावली हो गई—

पानां की बड़ोयां दे थयो, संख्या अस्सीदस, में ठाणो रे ।

भाभी-भाभी रात पयर को तड़को, जब मोय बड़ियां दोनी रे ।

उस बड़ियां में जाहू-गुला बावइली कर डाली रे ।

दम्पती का चांदनी रात का मिलन भी अति सुन्दर है—

चाँदा चारी चाँदली रै चारो, मूती पलंग बछाय ।

जद जागूँ जद सोय जहूँ, कोई मारुणी भरतार ।

और वर्षा के वातावरण में दोनों का प्रेम अधिकारिक पल्लवित होता रहता है । परनी का लहरपा (घोदनी-विशेष) वर्षा में सावन की बदली ने भिगो दिया, पर उस समय पति पास या पलः वातावरण सुन्दर बन गया—

भँवर बाँकी बाइली नै म्हाँको लैर्यो मजोयो जी राज ।

लहर्यो तो सूखै सामी साल नै डोला लयर लयर जिव जाय ।

भोरी अंता जण करो जी लर्यो फेर भंगदाँ जी राज ।

इसी संयोग—पक्ष में घासूपाणों के साधन से प्रेम-प्रसंग के पल्लवित होने के अनेक गीत हाड़ीतो में मिलते हैं—

नै झूब रै भोरी जान, भोरी की गागर न झूबै रै ।

देख्यो चारो सागर नीर, भोरी की गागर न झूबै रै ।

पगल्या नै पामल सामो, गुमानी डोला न फेरुँ रै ।

पलंग पर न फोहूँ रै भोरी जान, पलंग रै न फोहूँ रै ।

×

×

×

हिवड़ा नै हाँसक लाय गुमानी डोला नै फेरुँ रै ।

मुसड़ा नै बैसर लाय गुमानी डोला नै फेरुँ रै ।

इस गीत में जानो के झालक, माँव की रखड़ी, चोटी की मोरी आदि के वर्णन मिलते हैं ।

यदि स्त्रीहारी के अवसर पर पति-पत्नी पास हों तो दम्पती-जीवन में इस बरतने लगता है और वियोग में वे ही प्रसन्नता के स्थान पर दुःख का कारण बन जाते हैं । पति-परनी पास हैं और होली या मई, इसलिये जितना आनंद छाया हुआ है—

एत पापण की भाई होली मने भड़ावा की ।

और गणगौर पर परनी की कामना होती है ।

भाज म्हारी नाव घटा वे गणगौर,

गणगौर्यां प्यारो जी राज ।

सातों यह है कि हाड़ीतो गीतों में दाम्पत्य-जीवन का मिलन-पक्ष बताने के पदों पर उड़ने वाला नहीं है, अतः ध्यात-याम के वातावरण से प्रसुटित है । अत्यंत स्त्रीहार पर उसका नवीन रूप मिलता है । उसकी शुरु में प्रतिष्ठा है ।

वियोग-पक्ष

संयोग और वियोग दाम्पत्य जीवन के दो पहलू हैं। सभी प्रकार के जीवन में वियोग के कारण प्रस्तुत होते रहते हैं। कभी पति की नौकरी के लिए बाहर जाना पड़ता है, कभी कोई पड़ोसिन साकर पति-पत्नी में मनमुटाव करा देती है और कभी खेल ही खेल में दोनों में कट्टा-मुनी हो जाती है। तब मान-मनावन के प्रयोग प्रयुक्त हो जाते हैं। सास-बहू के झगड़े भी दम्पती के सुख जीवन को विदारमय बना देने हैं। क्योंकि पति-पत्नी में वशानुगत दृढ़ संस्कार और घातिका निष्ठा मिलते हैं इसीलिए किसी साधारण बात को तो पत्नी इन प्रकार चुटकियों में उड़ा देती है जैसे कुन है ही नहीं। किसी स्त्री ने साकर कहा कि तुम्हारे पति तो 'जार' हैं, समुक्त-समुक्त रूप पर देखे गये हैं, तो उसका उत्तर होता है—

महारा साजन पातळा, जली जली का मार।

जली—जली झक मारलो, महारा छै मरता।

हाइली दम्पती का वियोग श्रुत ब मासो में प्रतिष्ठित करके भी लोक वीरों में दिलाया गया है। उस वियोग में स्वाभाविकता है। कहीं भी प्रतिशयोक्ति नहीं है। पति बाहर जा रहा है। बाहर भीषण शोध है मरतः पत्नी का हृदय भीतर से चीख उठता है—

सां चाखो रे, सोभी सां चाखो रे, प्यारा सां चाखो रे।

झगझगती दकैरी में सां चाखो रे।

×

×

×

मारघो जानी, सोभी मारघो जानी, प्यारा मारघो जानी।

ए महारा हासीना बरा छै, बने मार लेसी।

उपर्युक्त गीत में 'सां चाखो रे' की तीन आवृत्तियों ने गीत में इतनी व्याकुल मर दी है कि पाठक का मन घामें नहीं बसता और ठीक उसके पश्चात् 'झगझगती दकैरी में सां चाखो रे' में दुपहरी की भीषणता-छोटन के लिए 'झग-झगती' अनुवादात्मक शब्द बहुत ही सुन्दर बेटा हुआ है। पत्नी की आन्तरिक पुकार शब्दों की सीमाओं में फुट-फुट कर इन शब्द-स्फारण द्वारा प्रकट हो रही है। कोई आत्मशक्ति शून्य नहीं, कोई कवन-बल्लता नहीं, है तो केवल पुनरावृत्ति; फिर भी सरलतम शब्दों में सर्वप्रथम अविच्छिन्न इन लोचनीय में मिलती है।

एक अन्य गीत में पत्नी अपने विमुक्त पति के विनया बहूनी है जो नौकरी में गया हुआ है और बहुत दिनों में लौटा नहीं है। वनः अपने कुल पुत्रियता मोच निराशी। आर्थिक दुष्ट पुत्रियता तो बसकन रही, पर मरत में पति को माना हुआ पड़ा। वहाँ साकर पति ने देखा तो बाजु झिझकी—

पाँच पाता को बढ़ाओ रोगियो, होयो छै गैर घनेर ।

मारु जी म्हाका छोड़ गया ।

बालक डावड़ी हो गई जोद जवान, मायाय लोभी भब घर भावो,

चँता लग रही ।

मारुणी कागद मोकल्या, 'वाँका बीर परछै छै, भब घर भावो,

मायाय लोभी ।'

'बीर परछै तो भली होई, छाछी रै जान बणावो मारुणी म्हाकी ।'

'मारुणी कागद मोकल्या' बैल परछै छै घर भावो ।

'बैल परछै तो भली होई, छाछी रै जान बणावो मारुणी म्हाकी ।'

मारुणी कागद मोकल्या 'पुतर जनम्या, घर भावो ।'

'पुत्र जनम्या तो भव होई, गाऊया दरब छुटावो ।'

मारुणी नै कागद मोकल्या, 'वाकी माय मरे छै, घर भावो ।'

'माय मरी तो भली होई, माय्यो म्हाकी मारुणी को मान ।'

भायला नै कागद मोकल्या, 'वाकी मारुणी मरे छै ।'

'वा ल्यो राजा जो बाकी नौकरी, बरब मर्यो छै घरबार ।'

ऊँको मैनी नौकरी, खात मैस्या कमील ।

मायाय भरल्या सोवय, बोड़ा करली बील ।

मेना में मस्या भाईना, 'खो पय का समचार ।'

'माय काते छै जी कातया, बैल खेते छै जी फूनया ।

भाई पडे छै जी बरसात, खात मूता छै पालणू ।

मारुणी रसोया के बीन ।'

'तू छलगाळी बीये छळ कर बिना बुलाय ।'

'भब घर भावो चँता लग रही भब घर भावो बरबा लग रही ।'

स्वकीया-भाव की प्रतिष्ठा

हाइली सम्पत्तय जीवन स्वकीया-प्रधान जीवन है । परकीया मोर सामान्या विन साहित्य मे सो भरे पड़े हैं, पर हाइली सोक गोर्तो मे ऐसे विन बहुत ही कम मिलते हैं, जो मिलने हैं उनके प्रति भी सोक-मारणा अनुकूल नही प्रतीत होती । वस्तुतः हाइली सोक-जीवन मे तो स्वकीया-भाव की प्रतिष्ठा है । यह स्वकीया-भाव भारती जीवन की विशेषता है । परकीया नाबिबा परोहा का बोल सुनकर नायक को उपर मे घाने का आसंखल देती है, पर नायक नही घाटा । इस प्रसंग मे उभयपक्षी भाव की सुन्दर अभिव्यक्ति इस बीच मे मिलती है—

‘मंवर बागों में प्राग्गोत्री ।’
 मूं तो पतिगं बीगूं छूं मनेनी ।
 पत्नीयो बोसो जी ।
 ‘ओहावन म्हारी कग बर बागं जी ।
 म्हारी म्हारी बर में बरे नी तहाई ।’ पत्नीयो०
 ‘मंवर बागं परली मरगो जी
 म्हाकी लागी मगन जगु तोड़ी ।’ पत्नीयो०
 ओहावन म्हाकी बेंई मरगो बा जी ।
 म्हाकी परली बंस बपारी । पत्नीयो०

दाम्पत्य जीवन के पुन

१. परकीया-जन्म ईर्ष्या—विभिन्न कारणों से भी कुछ ऐसे उदाहरण मिल जाते हैं जिनमें एककीया का जीवन विषाद और ईर्ष्या से प्राग्गोत्रित रहता है। राजा को पति घर पर नहीं रहा और प्रातःकाल सीता तो पत्नी को कुछ लज्जों से यह बात हो गया कि वह राजा में घर-बारी के पास रहा। अतः उसका हृदय व्यथित हो उठा—

बाउल को बांटो लम्पों, बेंदी की या बाळ ।
 पोतम की बेस्मां लगी, लाने बारा बांस ।

२. सामान्याजन्म ईर्ष्या—उसके विषाद को जन्म देने वाली वेश्या भी है। उसका पति वेश्या की बटक-मटक से धुमा कर वेश्या-गमन का सम्पादन बन गया। अतः पत्नी भी उन कारणों को सोचती है और निज में आकर्षण उत्पन्न करती है तब इस मादत को छोड़ने के लिए पति से कहती है—

एड़ी राखूं ऊबळी, फापो राखूं ठीक ।
 भगतण जावो छोड़ दो, परली जावो ठीक ।

वस्तुतः वियोग-जनक ऐसे कारण तो हाड़ीली चीतों में कम ही मिलते हैं, अन्य स्वाभाविक कारण ही इन चीतों में भरे पड़े हैं। सरद-खतु माई हुई है और उपर पति के लिये राजा की नौकरी मा जाती है—

सरद रत स्याळ की माई ।

मूं काई करूं रे म्हारी जान, नौकरी राजा की माई ।

और एक दूसरे गीत में नाबिरा कहती है—

मूं तो बरहूं छूं जी म्हाय कंस मलवर, नौकरी मत जावो जी...

३. सास-बहू का पारस्परिक द्वेष—सास-बहू के भगड़े हाड़ीती प में शायः देखने को मिलते हैं। इसके कभी-कभी भीषण परिणाम निकल कर या जीवन को विपाक्त बना देते हैं। एक गीत में सास बहू को विष दे देती है और से पूछे जाने पर वह उसको दुधर-उधर टालती रहती है। गीत इस प्रकार है—

म्हारा ठण्डा जल की माछली पानीझो पायो री।

‘भापणो नंदी में री साभू माछियां धणो छै री।’

‘तरकारी राबो रै।’

‘और दना तो री साभू बमक्यो स्याग मैने छी।

हुकड़या तो भर्या रै।

और दना तो री साभू सैळा दूकड़ा मैले छी।

कुनका तो पौया री।

‘जातां ई जातां साभू मीदइली भाबे छी।’

‘पलंग पे पोडोरी।

भापण भोबध में ई पलंग बछूयो, छै री।

पलंग पे पोडोरी।’

‘बापाई बरत मे माता गांव सूँ आयो छूँ री।

काक्यां न्हारी दीले री, माता, भाभ्या न्हारी दीले री

माकली नई दीले।’

‘मारी माकली ने साता फीमरियो भाबे रै,

फीमरियो हेरयो रै।’

‘हारयो री बाक्यो माता फीमरियो हेर भायो री,

तोई न लादी री।’

‘मारी री माकली ने साता भाइयां भाबे छै रै

भाइयां हेरि रै।’

‘हारयो री बाक्यो माता भाइयां हेर भायो री,

तोई नै लारी रै।’

‘मारी माकली ने साता मीदइया भाबे छै रै,

पलंग पे हेरो रै।’

×

×

×

‘भापणों बंदा में रै साता छायो रै भर्या छै रै,

दगन दे दो रै।’

‘बापा ई छायों में री माता पारे ई पचा सूँ री

नारैय दाभूँ री।’

‘मापणा कीठा में रै लाता गेहूँदा मर्या छै रै

बाँट्या कर दो रै ।’

५. असहिष्णुता—एक अन्य गीत में पति पत्नी के चौपड़ खेलने का वर्णन है। खेलते ही खेलते दोनों में कट्टा-गुनी हो गई और पत्नी को पति द्वारा पीटा गया। उसने दुखी होकर अपने पिता के पास पन बिल भेजा। ये भाव इस गीत में व्यक्त हुए हैं—

‘बदा मरु’ जी चांदखी सी रात, चंदा के उजाळें चौपड़ खेलरयां ।’
 ‘में छो मारणी मूलां पर की नार, चौपड़ तो खेलैगा साथी भागला ।’
 ‘म्हारा बाब के नौ लो चरबादारजी, माप तो सरीखा हाळी-बाळरी ।’
 भायो लखपतिया के रोस, पतळी सी कमर्यां पे बीनी सात की ।
 मोरा सा मुखड़ा पे दोनो पाप की, मार्या रंग्या पचरंग्या पे छाप का
 ‘छोरी दासो मै’ लाई बबनो जोय, कायद लख भेज्या मरखन बाप कै ।
 बबलो जोतां लागो बड़बार, बंश के उजाळें कायद मांडरयां ।’
 मांडी भांडी सात सनाम, छदबब माँझा छै करड़ा मोळमा ।
 मांडी मांडी बावळ की गळ, मांडी मांडी मापड़ की गळ ।
 पतळी सी कमर्यां पे मारी सात की, मोरा सा मुखड़ा पे मारी पाप की,
 रंग्या पचरंग्या माँझा छापका ।

×

×

×

‘बेटा रै बेटा धू लो पूत बजूर, छोटी सी रुकमण ने भैली सातरै ।’
 ‘म्हूँ छूँ पूत सपूत जी म्हारी छोटी सी बेनइ भैली सातरै ।’
 बीरा जो ने धुइला सणगारियां, हलर्यां सणगारी पूरी पांव लो ।
 उनटियो उनटियो दादा जो रो देस, जी आण तो बुझियो सतरा का देस मैं
 पड़ पड़ मूरा जो की लोग कोई तेजा मैं चड़किया छै जो परणिया पाठळा
 ‘मोहयो मारणी ६०० करोड़ की हार जी बाबा तो लतकर ले बाछा केरग्यो ।
 ‘बाबूजी ने नूँ नो लो करोड़ की हार जी, म्हारा मोरा सा मुखड़ा पे साले बापकी
 म्हारी पतळी सी कमर्यां पे साले सात की, रंग्या पचरंग्या साले छापका ।

गीत की कथा सहसा समाप्त होकर जन को अस्वस्थ रस देती है। सामान्य जीवन के इन रूप से रनी की पीड़ने का जो विचारण मिलता है और उसके मुल र रिता गया कारण हाइलो जोर जीवन का एक रूप है ।

दाम्पत्य जीवन के विकृत रूप

१. अयोग्य पति—दाम्पत्य जीवन के कुछ विकृत चित्र भी गीतों में देखने को मिलते हैं। एक पत्नी को नपुंसक पति मिल गया। अतः वह अपनी कसक इस प्रकार व्यक्त कर रही है—

बाजरा की रोटी जीरे सोझो खाटो ।

घाछुयो जायो ओ सामुखी पाने, सोझो खाटो ।

एक समय गीत में पत्नी इसलिए दुखी है कि उसको अपना पति छोटा और कुट्टिहीन मिल गया है। इनबिधे उसको समस्त सामुपेण बेजार लगते हैं और वह गुमान करने लग भी भी नहीं रह गई—

बित पर वरुं गुमान मुझको बालम मिल गया छोटा ।

रुकी तो मूं बनी बुर कैक, साजन मतग्या छोटा ।

अप छोटा, अरा पतनी बपर बा, अरा बकल बा छोटा ।

२. देवर-भाभी में प्रणय—एक समय गीत में भाभी और देवर के विकृत सम्बन्धों की चर्चा मिलती है—

बभ्रमुम बाजे मेवरिया, गोरी में सेतो देवरिया ।

पड़ी पगारया कीकली, गू बायरो उड़ा देवरिया ।

कुछ बातियों में 'माता-पुत्र' प्रवर्णित है और पति के मरने पर अविवा पति के जीवित रहने हुए रवी 'भगदा'—बुढ़ा कर बिनी दुन्दे को पति चुन सकती है। उस वर्ग में देवर-भाभी का वह आदर्श नहीं मिलता, जिसकी प्रतिष्ठा सुनभी कर गये है। 'ब्रह्मण वैश्य दत्ता धनिष बहो में माभी के प्रति मातृवत् व्यवहार का आदर्श मिलता है। परकीया-भाव की प्रतिष्ठा कुछ वर्गों के गीतों में स्पष्ट देखने को मिलती है। वहाँ 'भायनी परकीया रूप में है—

भायनी गू तो उरी माया, उरी माया बाम री ।

कारे बेई बेहवा की म्हाई टाय री ।

३. पृथ-विवाह—एक समय गीत में पुत्रों रवी से पुत्र के विवाह की स्पष्ट निरा को गई है, दोनो प्रतीकार्थक है—

हटाओळ होयो रे

रदाठ बरन को कोवरी नारी नै ओदो रे ।

१—प्रपु पद रैल बीब बिब भीटा । बरति बरन दय बनति सभोटा ।

कीवणम पद रैल बाएँ । मजन पलदि मनु दाहिन बाएँ ।

रा० प० मा०, कपोधनाष्टक १२२, १ ।

घरचीन बाग्याज औरन के निच कभी कभी नीचे में मिल जाते हैं। वहाँ मायक मायिका का सम्बन्ध सोन-घाघार पर होता है। झाड़ोनी में अधिरातनः ऐसी भावना का बाग्याज 'मायमी' में मिलता है।

जनेऊ (यज्ञोपवीत) के गीत

जनेऊ या यज्ञोपवीत भी हिन्दुओं के सोमह संस्कारों में से एक है। 'जनेऊ-मेना'-अंशकार नेत्रन बाग्याज, शत्रिय तथा वैश्य वर्गों में मिलता है। तीन वर्गों में भी जनेऊ पहनने वालों के कुछ उदाहरण मिल जाते हैं। जनेऊ लेने समय धारणीत विधियों का पापन तो होता ही है, साथ ही मौकिक बाग्याजों का भी निर्वाह व्यवस्थापक होता रहता है। टीका, सन्त तथा पाणिपट्टन के अतिरिक्त संग सभी कार्य यज्ञोपवीत में भी विवाह के समान ही होते हैं। उपर्युक्त मूर्त निम्न कर विनायक-स्वातन दिने जाते हैं, 'जने' पाये जाते हैं, विधोदियां निम्नानी जाती हैं बादि बादि। अतः यज्ञोपवीत संस्कार के प्रवर्तन पर भी घर में बड़ी बाजाबराज रहता है जो विवाह के समय मिलता है। धातुनिक युग में जब मे डिम्बरन का धातुनिक दृष्टिकोण पुष्पना हो गया है तब से यज्ञोपवीत के प्रति बह भाव नहीं रह गया है, जो अतीत में विद्यमान था। अतः आज अतिरिक्त ध्यय से बचने के लिए विवाह के साथ ही तीनों वर्गों में जनेऊ भी से लेने के प्रायः उदाहरण मिलते हैं।

जनेऊ लेने के दिन 'बना' के नाम उस्तरे से साफ करा दिये जाते हैं और उसे कोपनी (कोपीन) पहनाई जाती है। बड़ई उसके लिए दंड तथा सड़ाई बनाकर लाता है। उस दंडधारी बने को सड़ाई पहन कर तथा बपत में घासन लेकर ही बाग्याज-बाचना करनी पड़ती है। प्रथम अपने घर के लिए और द्वितीय अपनी माता के लिए। धारणीत विधि से मंत्रोच्चार के उपरांत जब यज्ञोपवीत सम्बन्धी सब क्रियाएँ समाप्त हो जाती हैं, तब 'नैशा' के समान ही सभी कुटुम्बियों को बस्त्र पहनाये जाते हैं।

एक गीत में जिन-जिन वस्तुओं का उपयोग यज्ञोपवीत संस्कार के लिए होता है, उन्हें एक 'जनेऊ गीत' में बताया है। वे वस्तुएँ हैं—डंडक (दंड), पांवड़ियाँ (जडाऊँ), धवल्मी (टोकरी), नातणू (तोतिया), बस्तर (बिस्तर), सावत्या (सावे), लड़वा (लड्डू) आदि—

साँय की पांवड़ियाँ रें बाला।

तो साय को बारो डंडक बावनबो।

रयाम नेर पड़ पंडत हो नापयण।

मूना की पांवड़नी रें बाला।

रूपा की चारो उंटक दावणयो ।

स्याम बेद पड़ पंडित हो नारायण ।

यही नारायण कनउबी लोक गीतों में भी कासी बेद पड़ आया है । ^१

एक अन्य गीत में बालक यज्ञोपवीत धारण करने की सबल साहसा प्रकट करता है—

छोटी सी दड़ी रै साला मोत्या सूं जड़ी ।

जनेऊ लवायो बाबाओ भाज की घड़ी ।

एक गीत में यज्ञोपवीत सूत्र को बनाने का पूर्ण विवरण मिलता है । भगवान राम व लक्ष्मण के जनेऊ लेने के अवसर पर यज्ञोपवीत के महत्त्व का वर्णन एक अन्य गीत में इस प्रकार मिलता है—

जब रघुनंदन कांकड़ आया ।

कांकड़ आया कलस बंधाया ।

देसो री रघुनंदन की बातों ।

देसो री सीमाबर की बातों ।

जगमग जोत करे छै ।

कंचन सूतक पुर जनेऊ ।

सीन लोक में बंधक जनेऊ ।

राम री लक्ष्मण से छै जनेऊ ।

भरत चतुरांग से छै जनेऊ ।

10862

बनारस गिरा जा बेन्द्र रहा है और अतीत में जो व्यक्ति वहां से संकृत अध्ययन करके लौटता था, उसके प्रति समाज में श्रद्धा का भाव मिलता था । इसीलिये जनेऊ लेते समय भाज भी बालक को औपचारिक रूप से यथोत्प्लित बैरा बनाकर काशी पड़ने भेजा जाता है । दूर जाने जाने पुत्र के लिए माता-पिता के हृदय की ममता किस प्रकार बाधा बन रही है, इसका एक गीत में इस प्रकार वर्णन मिलता है—

बाळो बाल्यो बैण बाणारसी ।

बांजा मामाओ जाबा न देय ।

साव लुम माई मणो ।

बाळा साव पूखो सावां धर्यो ।

मारा पढ़वा की चतर साळ ।

१—'कासी बेद पड़ि पाये नारायण बरुणा'

संस्करण प्रकित, कनउबी लोक गीत, पृ० २१२

बाळा देस्यां रै दक्षणा धोवती ।

पारा गरु जी नै कपला गाय ।

यज्ञोपवीत के समय शास्त्रोक्त मंत्रोच्चार प्रधान रहता है । इसलिये उच्चारण-काल में गीतों का स्वर मंद पड़ जाता है । ऐसे अवसर के गीतों में परंपरागत वर्णों की प्रधानता है और भावना का प्रायः समाव मिलता है ।

त्यौहार-व्रतोत्सव के गीत

भारतीय जीवन काव्यमय रहा है । इसलिये हमारे जीवन के पग-पग तार का है, त्यौहार है तथा उत्सव है । भूमि के प्रत्येक खंड पर तीर्थ है । नदियों में से प्रत्येक गंगा की समता करती है । पशुओं में से प्रत्येक देवता है । पहाड़ों में से प्रत्येक शोषर्षण का महार रसना है । हमने इन्हीं भावुकता में एक ओर सदमी की पूजा की तो दूसरी ओर सरस्वती की उपासना की । अवतारों के जीवन में अपने जीवन का आकाश भी हमने देखा और राशमों की वस्त्रना हमारे जीवन की सज्ज प्रहरी बनकर हर समय पतन-पव से बचाती रही है । हमारी समता कीटियों तक फैली हुई है । हम परपर पूजने हैं, घुरे को पूजने हैं और अदर विपधर को दूध पिलाते हैं—पूजते हैं । ऐसा भारतीय भावुक जीवन हाइली मोरु-जीवन में भी प्रतिबिम्बित है ।

हमारे जन, त्यौहार तथा उत्सव ऐसे ही भावुक जीवन की परिणतियाँ हैं । जीवन के इन दोर में उन दोर तक, मास्वनाल से लेकर कुडावरा तक हम भावनाओं से घाई हैं । दिन की कोनती बड़ी, मास का कोनता दिन, वर्ष का कोनता मास हमारी भावनाओं में अवस्थान्धित है, वह नहीं लकने । एक-एक तिथि को मे नीजिये, किसी में कउ का विधान है तो किसी में उत्सव का । प्रत्येक दिन को मे नीजिये, वह किसी न किसी देवता से अवस्थान्धित है और हमारी कउ भावना, याचा-भाचना, मुहूर्त-भाचना आदि को अवस्थित करता रहता है ।

हाइली के प्रमुख त्यौहार तथा उनके अवस्थान्धित माहिर्य का विवरण प्रागे दिया जा रहा है—

मास व तिथि	रथीहार का नाम	अनुष्ठान	तत्सम्बन्धी लोक-साहित्य
चैत्र—			
कृष्णपक्ष द्वितीया	माईदोज, दवात- पूजा	गीबर की पूजा बनाकर वहाँ उसकी पूजा करती है और भाइयों के तिलक लगाती हैं। दवात की पूजा होती है।	बहानी बही जाती है। ...
कृष्णपक्ष सप्तमी	सेली माँठे गीतसाष्टमी	स्त्रियाँ गीतसा देवी की पूजा करती हैं और ठंडा भोजन करती हैं।	गीत गाये जाते हैं।
कृष्णपक्ष अष्टमी	गहाण (स्नान)	होली के समान रंग डालते हैं। यह आदि के लोगों में ही परस्पर लेता जाता है।	सांगीद में गहाण के खेल-समाने होते हैं।
शुक्लपक्ष प्रतिपदा	भोरता बैठना (नवरात्र- प्रारंभ)	देवी की पूजा होती है।	
शुक्लपक्ष तृतीया	गणगीर	स्त्रियों द्वारा गौरी की पूजा की जाती है। राजस्थान में यह रथीहार स्त्रियों द्वारा बड़ी धूमधाम से मनाया जाता है।	गीत गाये जाते हैं।
शुक्लपक्ष अष्टमी	छाड़ीपूजन (देवीपूजन)	दीवार पर हस्त या त्रिशूल-विग्रह अंकित करके उसकी पूजते हैं। एक विशेष प्रकार का ही भोजन इस दिन बनता है।	बनी बनी गीत गाये जाते हैं।
शुक्लपक्ष नवमी	छाड़ीपूजन (देवीपूजन)	अष्टमी के अनुसार इस दिन वे लोग देवी की पूजा करते हैं, जो अष्टमी की बिन्ही परंपरागत कारणों से नहीं कर पाते।	रासलीला का अभिनय प्रारंभ होता है।
	सम्या (सम्यजन)	राज, सक्षमण, भरत अनुष्म की मीठी निकलती है।	

भास व तिथि	स्थोहार का नाम	अनुष्ठान	तत्सम्बन्धी लोक साहित्य
------------	----------------	----------	-------------------------

श्रावण—

शुक्लपक्ष द्विधिया	रथजातय (रथ-यात्रा)	जगदीश का रथ का प्रस्थान होता है।	मदन गाये जाते हैं।
शुक्लपक्ष एकादशी	देव-सोवली (देव शयनी)	सत्र रखा जाता है। कुमारियाँ कपड़े के छट्ठा-छट्टी बनाकर उन्हें अन्न में विसर्जन करती हैं।	गीत गाती हैं।

श्रावण—

शुक्लपक्ष पंचमी	माग पांचे माग-पंचमी	दीवार पर माग की आकृति बना कर पूजा की जाती है और किसी दित में दूध डाला जाता है।	कथा प्रचलित है।
इष्टपक्ष अमावस्या	हुद्वाली मावस (हरिवाली अमावस्या)		भूने के नीचे गाये जाते हैं।
शुक्लपक्ष तृतीया	छोटीतीस	रिचियाँ सत्र रखती हैं। तीस पूजती हैं।	सावण व तीस के बीच गाये जाते हैं।
शुक्लपक्ष चतुर्थी	माई सातें (माग चतुर्थी)	रिचियाँ सत्र रखती हैं। येने लगने हैं।	माठात्री (देवी) की गीत गाये जाते हैं।
शुक्लपक्ष पूर्णिमा	रासी (रसाबंधन)	बहनें आसनों के रासी बाँधती हैं। दीवारों पर 'सावण' चित्रित किये जाते हैं और उन्हें पूजा जाता है।	

भाद्र पद—

इष्टपक्ष तृतीया	बड़ी तीस	रिचियाँ सत्र रखती हैं। तीस पूजती हैं।	छोटी तीस के अनुसार।
इष्टपक्ष अष्टमी	बान्हू बाटें (बाण्डाष्टमी)	उत्सव रखा जाता है। बाँकी बनाई जाती है।	मदन गाये जाते हैं। वीजन होने हैं।

मास व तिथि	स्थोहार का नाम	अनुष्ठान	तरसम्बन्धी लोक साहित्य
कृष्णपक्ष नवमी	योगानोमी (गंगानवमी)	भक्तियों के दर्शन किये जाते हैं।	
कृष्णपक्ष द्वादशी	बद्धपालन (वरसद्वादशी)	स्त्रियों द्वारा गाय व गीवर्तन पूजे जाते हैं। उस दिन गेहूँ में बना कोई भोजन नहीं किया जाता है।	बहानी कही जाती है।
कृष्णपक्ष त्रयोदशी	सोरती * (शिवरात्रि)	उपवास रखा जाता है।	शिव-मंदिर में शिव-कीर्तन और भजन होते हैं।
शुक्लपक्ष चतुर्थी	चतुरा धोय (छान-चतुर्थी) की पूजा करते हैं।	बालक व्रत रखते हैं और गणेश बालक गीत गाते हैं।	
शुक्लपक्ष अष्टमी	अथकारघो	बालिकाएँ व्रत रखती हैं तथा मिट्टी के शिव-पार्वती बना कर पूजती हैं। उस दिन अग्नि द्वारा पकाई वस्तु का सेवन नहीं होता।	कहानी कही जाती है।
शुक्लपक्ष दशमी	तेजा दसैं तेजा दसमी	तेजाजी की पूजा होती है। मेला लगता है।	'तेजाजी' लोक-गाथा गाई जाती है।
शुक्लपक्ष एकादशी	सोमदाहरा ध्यान (जलभूषणी नदी या सरोवर-तट पर जल एकादशी या सोमदाहा एकादशी)	व्रत रखा जाता है। विमानों को सजाकर कीर्तन करते हुए हैं।	भजन गाये जाते हैं।

१—हाड़ोरी में सोरती में अजित-प्रसाद प्रायः उम मेरे में है जो गिरावों में शिवरात्री के दूसरे दिन मगता है।

मास व तिथि	स्योद्धार का नाम	अनुष्ठान	सप्तसप्तम्यधी सोकताहिरण्य
शुक्लपक्ष चतुर्विंशी	अष्टमि चोदस (अनंत- चतुर्विंशी)	दीवार पर हस्त-चिह्न भक्ति कर अनंत भगवान की पूजा की जाती है। अष्टमि (मूत्र) बाधा जाता है और रोट (मोटी रोटी) बनाये जाते हैं।	कहानी कही जाती है।

आश्विन—

शुक्लपक्ष प्रतिपदा से अमावस्या तक	सैजा	दीवार पर गोबर द्वारा विभिन्न चित्र बनाये जाते हैं।	बालिकाएँ गीत गाती हैं।
कृष्णपक्ष अमावस्या तुलसी- वेकड़ा		बालिकाएँ व्रत रखती हैं। तुलसी की पूजा करती हैं।	गीत गाती हैं और रात्रि भर जागती हैं।
शुक्लपक्ष प्रतिपदा से दशमी तक		प्रतिपदा से दशमी तक बही होता है जोदैत्र शुक्लप्रतिपदा से दशमीतक होता है।	

कार्तिक—

शुक्लपक्ष त्रयोविंशी	अनंतरेत	गृह-पक्ष पर दीपक जलाये जाते हैं।	'हीङ्' गाई जाती है।
शुक्लपक्ष चतुर्विंशी	नरक चोदस	„ „	„ „
शुक्लपक्ष अमावस्या	हाली (दीपावली)	'गोरधन' पूजे जाते हैं।	„ „
शुक्लपक्ष द्वितीया	आई दूज व दवात पूजा	गोबर की दूज बनाकर बहनें उसे पूजती हैं। भाइयों के तिलक लगाती हैं।	कहानी कही जाती है।
शुक्लपक्ष एकादशी	देव उठली ग्यारस (देव-उत्थान एकादशी)	देव उठाये जाते हैं। घांगन लीपकर उममे गाजर बेर, घांवने घाड़ि रखे जाते हैं; जिन्हें पूजा-उपरांत सुझाया जाता है।	कुछ पक्ष बोले जाते हैं।

को भर कर वे इन त्यौहारों को मनाती हैं उनकी उतनी उमंग अन्य किसी त्यौहार को मनाने में नहीं दिखाई देती । एक से एक सुन्दर रंग-विरंगे वस्त्रों और माभूषणों से सुपज्जित होकर कभी गौरी की पूजा करती हैं तो कभी उपवनो में झूने झूलती हैं ।

इन घरसरों के गीतों में भी स्त्रियों की उमंगें व अभिजापाएं छलछलाती दिखाई देती हैं । हो नवों नहीं, यही तो वह त्यौहार है जब वे गौरी से घने मखंड सीताम्ब का वरदान प्राप्त करती हैं । येही तो वे रमणीय दिवस होते हैं जब प्रकृति अपने मौवन को मुक्त हृदय से जन-जन के लिये बिलेर देती है और प्रत्येक सहृदय व्यक्ति में मरती का संचार कर देती है । एक गणगौर गीत में एक स्त्री माता-गणगौर का पूजन करने जाती है और अपनी कुछ कामगारें प्रवट करती हैं—

‘गौरी गणगौर माता कोल कंझड़ी ।

बारै ऊबी बापी पूजणवाली ।’

‘पूजणवाली सुवाण काई मांगै ?’

‘मे मांगी छ मल कूँडा, छाछ मणिया ।

हिया सवाणू गोबर मांगा, कङ्गां सवाणी साद ।

जनेर अभी बाबल मांगा, रादा देई माता ।

कीड़े कांटे काका मांगो, चुड़ैलावाळी काकी ।

काह कुँवर सा भीरा मांगा, राई सी भोजाई ।

पूँछ उकावण फूँको मांगा, मांदा नीचे भुवा ।

बाबळियो बैलीई मांगा, घूँघटवाळी बाभी ।

मछण सरीखा देवर मांगा, सरीकसन सा मरतार ।

डाबर दूबर बैटा मांगा, देवकन्या सी बेटी ।

×

×

×

सार की तो मुई गोरल पाटका ये ठागा ।

मे र सीबां छां सोरा ईसर बी का ठागा ।

मतः गणगौर गीत हाड़ीवी नारी के लिये बड़ा महत्वपूर्ण है । वह सभी कुछ वहां प्राप्त कर लेती है । उसकी सम्पन्नता के आदर्श भी इस गीत में निहित हैं । ‘हिया सवाणू गोबर मांगा’ व ‘कङ्गां सवाणी साद’, ऐसे सामाजिक विकास की सूचना देता है जब पशुपन की अवधि महत्व प्राप्त था और पैसे की महत्व नहीं मिल पाया था ।

एक अन्य गीत में पत्नी ‘गणगौर’ पूजने जाना चाहती है, पर ‘रसिया’ जाने नहीं दे रहा है—

म्हारा दादाजी वं जी, म्हारा बाबाजी के थाली छै

गणगौरजी रसिया ।

पड़ी दोम सहेल्यां में जाबा दो ।

एक अन्य गीत में भी—

भँवर म्हानी खेलण दो गणगौर ।

म्हारी सैयां जोवे बाट ।

भो भँवर, म्हानी खेलण दो गणगौर ।

हाड़ीतो का प्रसिद्ध गीत 'धूमर' भी इन्हीं भवसरों पर गाया जाता है। 'धूमर' एक प्रकार का सामूहिक राजरथानी नृत्य गीत है जिसमें स्त्रियाँ नाचती हुई गाती रहती हैं। यह नृत्य गीत गरबा से मिलता जुलता है।^१ हाड़ीतो में यह गीत नृत्य के बिना भी गाया जाता है। रास्ते में चलती हुई स्त्रियाँ इसे स्वर के दीर्घतयात्मक उच्चारण के साथ गाती चलती हैं—

धूमर दे, ये गौरी धूमर दे ।

हाड़ा राव सा नै माछी गणगौर, हाय गौरी धूमर दे ।

माया नै सैमद सावे जो ये गौरी धूमर दे ।

काना नै म्हालज सावणो ये गौरी धूमर दे ।

गणगौर और तीज पर अपने पति से मिलने की कामना परम्परागत रूप से तीज होती है और पति भी इस सकुन-मय स्वीकार पर घर पहुँचने का दयासंभव प्रयास करते हैं। होली पर न लौटने वाले प्रियतम के प्रति पत्नी का उपासनात्मक एक गणगौर गीत में मिलता है; जिसमें उनकी याचना होती है कि वे इस स्वीकार पर तो भवस्य मायें—

बादीला जो भाग्यो जी गणगौर ।

होली तो जी जाने ऊई देण की कीनी ।

भरया छो जी नपट कठोर ।

उपर पति के पास वे वानुएं नहीं है जो स्त्री द्वारा अभीक्षिप्त वीं, फिर भी वह हार्दिक स्वागत के लिये प्रस्तुत है—

'माय म्हारी नाव यश ये गणगौर ।

गणगौरपा पयारी जी म्हांजायज ।'

'गौरी म्हाके नई रीं जो धेवर दास ।'

'माय म्हाके भूँ ही पयारी जी सरदार ।

सबकर माना म्हांजा सरदार ।'

वाचस्प माय में छोटी और बड़ी तीज में गाये जाने वाले गीतों में यहाँ की सादरना और अपने उन्नत वास्तविक हान विधान के बिना मिलने हैं। ये ही वे भवसर होते हैं जब स्त्रियाँ घूरा घूबती हुई गाती हैं और लकी-लहेरियों में मिलकर मार्गदर्शक करती हैं। गणगौर के एक गीत में एक स्त्री अपने पति से मित्रावृत्त करती है—

१—एनी बहनी धुमारी धुंवावन, राजरथानी लोक गीत, पृष्ठ १५४ ।

भँवर बाजी बादली ने ग्हारो लै'रयो मजोयो जी राज ।
 लै'रयो तो सूखे सामी साळ मँ डोना सह्र सह्र जिय जाय ।
 'गोरी चँता जण करो जो लै'रयो केर मया दा जी राज ।'

मनघोर घटा मे पपोहे का घोर भी उन्हें बुरा लगता है, क्योंकि नंदकिशोर पास हैं—

तामे की हँडिया मे गरम सा पानी ग्हावेगे मंदरसोर ।

परीदा बाहे मचाने सोर ।

अब तक तो सब बच्चे अपनी सहेलियों के साथ छीज मनाती रही पर अब समुदाय में आने पर उमे मतीत के दिन याद आने लगे हैं; ये भाव निम्न गीत में पाये जाते हैं—

माई मां फैली साबणी छीज,
 छीजाँ मँ मैली मां सासरै ।
 घोर सहेल्याँ ॥ या झूण जाय, मां झेलण जाय ।
 ग्हनै छो मण को पीसणु ।
 ग्हनै छो मण को पीसणु ।

'परीयो कोह्यो री' गीत भी ऐसे ही सबसों पर प्रायः पाया जाता है ।

होली के गीत

अब की होली देव के उत्तरी भाग में फैल गई घोर उसके साथ अब के गीत भी हाड़ीली मे पहुँच गये । इसलिए होली के भाव से जो गीत सभी घोर पुढ्यों के द्वारा गाये जाने हैं उनमे से अनेक प्रायः ऐसे होते हैं जिनकी भाषा का हाड़ीलीकरण बिना गया दिखाई देता है । हाड़ीली मे अति प्रचलित एक ऐसा गीत देखिये—

अब मंडल देव बना है रनिया ।
 लेरी अब मे मोर कोरत हैं ।
 ये छो कोरत मोर पटे छटियाँ । . अब मंडल०

घोर

अब अरज में होली है रनिया ।
 होली गई अरजोरी है रनिया ।
 बाई की छेरी कंचन होली बाई की पचकारी, है रनिया ।
 × × ×
 भीमण रंग अबीर चुनारो ।
 इस मण बेसर पेट्टी है रनिया ।

हाड़ीली बोली मे ही एक 'बड़ो होली' मिलती है : इपर छो होली घाई है घोर इपर पति आ रहे हैं । अतः पति को पानी छपा मया बिना जा रहा है । पत्नी भाव ॥ छोट मे है—

जग भूँ होली भी उगरी, छड़छड़ दिमा से मनागु भी
 होली घाई भी जगु बागो ।
 कुणु बाने बाजो बाजियो कुणु बाने हीनी छै मीन ।
 सो सो मीनूँ मीनगुँ बागो तो, गुब्बो कोर ।
 देख बानावा मीनो मीनगुँ, नरन बानावा मोया कोर ।

भंडगरी के होली-विषयक गीत हाड़ीनी में प्रचलित है । इनमें इच्छा-रीति
 के कुछ आशयान वर्णित हैं—

झंवर चढ़ बतही करी रे ।
 हाँ रे सड़का ग्यास्या निपा बुयाय ।
 भर-भर हुना पी गवा ।
 रबो भी दिवो बुयाय ।
 हाँ रे सड़का मंद अमीरा का ।
 जनम लियो बसदेव के ।
 बंदगरी की बिनती रे ।
 सड़का मुणु अबो, सरजणहार ।
 हाथ जोड़ बिनती करूँ ।
 ग़दारा आशायमन निवार ।
 हाँ रे, सड़का मंद का ।
 जनम लियो बसदेव के ।

पुरुषों के द्वारा होली के अवसर पर गाये जाने वाले गीतों में या तो सरलीकृत
 होती है या भक्ति होती है । होली जलने की राशि को जो गीत गाये जाते हैं उनमें
 कभी-कभी मन्त्र भी सुने जाते हैं । सरलीकृत गीतों को यहाँ देना बर्षावा के अनुकूल प्रतीत
 नहीं होता है । ऐसे गीतों की संक्षिप्त वर्ण लुलकर गायता है ।

होली के साथ ही दीपावली पर गाई जाने वाली 'हीड' पर भी विचार कर
 लेना आवश्यक प्रतीत होता है ।

हीड या हीडो

'हीड' या 'हीडो' ^१ दीपावली पर गाया जाने वाला गीत है । इसके मायक
 प्रायः श्वाने होते हैं । हीड रूप में गाय, बैल और भैंसों की हीड हाड़ीनी में प्रचलित
 है । इन गीतों में पशुओं की स्तुतियाँ मिलती हैं और उनकी रक्षा करने वाले के यशोमान
 मितते हैं । 'गाय की हीड' में देवनाचरण की प्रशंसा है । 'बैल की हीड' इनमें सबसे

१—'हीड' या 'हीडो' शब्द सं० ईड् धातु से सम्बन्ध रखता है कि जिसका अर्थ
 'स्तुति या प्रार्थना करना' है ।

अधिक आकर्षक व काव्यमयी है। बेल इन्द्रासन से झनकते हुए आया है और पृथ्वी का भार वहन करने वाला है, पर सामाजिकों ने उसके साथ अन्याय किया; दीपावली पर उसका सुन्दरतम श्रृंगार किया जा रहा है आदि भाव इस गीत में मिलते हैं—

मंदरासण सैं रैं धोळ्या ऊठ्या,
यां के गळे रें पूजा की माळ ।
बोई तो जावो रें धोळ्या अमरत लोक में ।
यें तो धोवो रें जम्बां का भार ।
जातां तो लैगा रें बाका बारणा ।
बांका चरणां में देवा छोड़ ।
बड़ा तो घरा रें धोळ्या जावयो ।
बड़ा तो घसे रें सतवंती नार ।
मे तो जावो अमरत लोक में ।
म्हा तो राळा रें जम्बां को भार ।
कस्यो तो दनां में धणी म्हाय धावैगा ।
ये सरी तो करेगा संघाळ ।
'काती तो मईनी अरक लाग रयो ।
ज्यामें मावै रें डाळ्यां को खार ।'

इस गीत में बेलों के प्रति किये गये प्रत्याचार का भी वर्णन है—

जाता ई देवा म्हाके लट्ठ की,
बै तो बाँकड़ता देवा रें गाळ ।

पर दीपावली पर उन्हें कितने सुन्दर ढंग से सजाया जा रहा है तथा उनकी पूजा की जा रही है—

'नंवा ई जयना में धोळ्या म्हाय म्हाय ज्यो
घोई तल-तल छुंनो मांड ।
अमलां तो अमलां भूनां मांड दी ।
पूरां वे मोरुपो मूरक बाद ।
रंभो तो बांभो धोळ्या म्हाये दंडो ।
जाऐ तोरण बायो बीर ।
माठा संभो री रें मारयो ।
धोळ्या री रें, जयन की मांड ।'

इसी प्रकार सोठ माने बढ़ता है। नंद का धन उन्हीं धैर्यशालियों में होता है जिनमें अविशाल सोचबोच का धेन विरता है। इससे विविध कुटुम्बों तथा देशों के नाम और काम विप्रादे गये हैं।

‘तयबीच’ के समय गाये जाने वाले गीतों में से एक गीत इस प्रकार है, जिसमें ‘बीबनाग’ की श्रुति है—

बाग बन्नी री भवानी, होड़ा बाँझ नग नवा ।
बाँझी जलवा की कोत बढ़ाई, बाँझा कीपू की कोत बढ़ाई
रात्रराणी ।

घब छक छापी बड़वाळो माता बीच को ।
बावड़ी बली छै हे भवानी, पगम्या बाँझ नग नवा ।
बाँझा नीरज की कोत बढ़ाई, हे रात्रराणी ।
मंदर बन्नी री हे भवानी, पंदरपा बाँझी नग नुई ।
बाँझा दरसण की कोत बढ़ाई, रे रात्रराणी ।

×

×

×

मे तो चानै गाँवां हे भवानी, गाय लड़ाववा ।
मे तो पुरी मन की घाल, रे रात्रराणी ।
घब छक छापी बड़वाळो माता बीच को ।

‘तेजाजी’ गीत पुडन-वर्ग भी गाता है और स्त्रियाँ भी गाती हैं। पुरुषों द्वारा गाये जाने वाले ‘तेजाजी’ पर तो प्राये स्वतंत्र रूप से विचार किया गया है। यहाँ स्त्रियों में जो ‘तेजाजी’ के गीत प्रचलित हैं उन पर विचार किया जायगा। जिसे पुडन-वर्ग गाता है वह ‘तेजाजी’ एक लोकगाथा है। इस गाथा के कई मर्मस्पर्शी रूप हैं। मारियों ने उनमें से कुछ रसल अपने काम के छुनकर अनेक स्वतंत्र गीतों की सृष्टि की है। जलनी अभिन में नागिन भस्म हो गई और नाग तेजाजी द्वारा बचा लिया गया। सब नाग के शब्द गीत में इस प्रकार पूट पड़े हैं—

‘हे मेरी भीत मसती बैकर भाग सगायो ।
गुण सांयत मुरा, चारे हाथ काँई छापी ।
एजी मेरी जळ गई नागखी लाई छय मे ।
बने बयूँ न दिया जोड़ा बछ्छाय ?,
‘जो गुण करतो भोगण मान्यो रे बासक काळा ।
जो बच गई तेरी जान राम रखवाळा ।’
‘म्हारै सागी भाग बदन में भावे मन में,
बयूँ चारे लाई ।’

घाड़ी-पूजन या देवी-पूजन के समय जो गीत गाये जाते हैं उन पर अग्य विचार हुआ है। इसी प्रकार वैशाख तथा कातिक-स्नान के समय भक्तों का प्रचार है देश-उत्थान एकदशी के दिन जो पद्य बोले जाते हैं वे छोटी-छोटी तुकबन्दीयों से होती हैं; यथा—

गाजर बोर जल्ला की माजी ।
उठो बाबा राजी बाबी ।
गाजर बोर घांवळा ।
उठो बाबा सावळा ।

गंगोज के गीत

यहाँ एक अग्य उत्सव पर गाये जाने वाले गीतों पर भी विचार कर लेना चाहिये जिसको 'गंगोज' कहते हैं और जिसको हाड़ीती में काफी महत्त्व प्राप्त है। प्रत्येक गंग यात्री अपने साथ गंगा के पानी की 'बरी' भर कर अवश्य ले जाता है और उपयुक्त अवसर देखकर 'गंगोज' करता है, जिसमें वह प्रीति-भोज का भी आयोजन करता और धार्मिक व्यक्तियों की गंगास्नान पिलाता है। इस अवसर पर जब 'बरी' का पूजा होती है और हवनदि होते हैं। 'बरी' को मदी-स्नान कराया जाता है। लौटते समय रित्रियां पीछे-पीछे गाड़ी हुई जाती हैं। गंगोज के गीतों में से एक गीत में गंगाजी के उर्वच पड़ने की प्रार्थना की गई है और उनके स्वागत की तैयारी का वर्णन है—

घावां का लेरी बारणा, देवों का हरस उदाव ।
घमंघो जाने बांदा बारी पाटी भोजी ।
पाटी भीजे, रातो भीजे, बरपां हलोळा लेव ।
गंगा माव घमंघो जाने, बांदा बारी पाटी भीजे ।
भैल दबाऊं बालड़ी, दूध कराईं भी पाव ।
छंघुंघी छुंदड़ी खीर, छठी भीज थोळो भीजे ।
बरपां हलोळा लेव ।

X

X

X

मल-बल छंघुंघी मारलो, बरझो सेकूंघी बहार ।
साहू लो बांधुं बाबणा, शूंजा लो परवार ।

कभी-कभी यह बरी बरों में—१० से ६० बरों में उठाई जाती है। तब तपाय के अन्धर का पानी मूक जाता है। लोगों को ऐसा विदराव है कि पदोज

प्रवसर पर यह सूझा था कंकड़ पुनः पानी में बदल जाता है, इसे 'वरी समंगरो' कहते हैं ।

पंचोज के समय के सभी गीतों में गंगा के स्वागत की तैयारी का विधान मिलता है । उनको स्वागत-सामग्री है—खीर, चावल, मूँग की दाल, सारसी, कपूर, के लड्डू, घृत, पापड़, पापड़ियाँ, मिथी, शक्कर आदि । काफी मण्ड्या मारवाड़ी दूध भोजन है । यह इस बात की ओर संकेत करता है कि यह गीत उस समय बना जब बड़ी-बड़ी जेबनार तक में आज के अनेक पक्वान् प्रचलित न थे और उपयुक्त दूध खाना खिलाया जाता था । एक अन्य गीत का आरंभ बड़ा सुन्दर हुआ है—

मायां का लेसी मारणां वो रामा, देख्यां तो हरल उद्गम ।
तुलछपां का बड़ला में गंगाजी को धोरो ।

और फिर उपयुक्त भोजन-सामग्री का वर्णन मिलता है । अन्त में—

जीम्या छे रंज रोया सो रामा, दूपां सूँ कुल्ला भराय,
जाको न बाबल पान ।
अधरंग राखी जीमड़ी वो रामा, दांत दांडूयूँ का बीज ।
बाध घंवा को देखरो दमके सवाई ओत ।
तुलछपां का बड़ला में गंगाजी को धोरो ।

हाड़ीती के उर्वर क्षेत्र में कभी धी-दूध की नदियाँ बहती थीं, तब गंगा-माता को दूध से ही कुत्थे करने चाहिए ही ।

भक्ति-विषयक गीत

सोक जीवन दर्शानिष्ठों और अर्थों का जीवन नहीं होता है । यह तो पर-पद्यों पर आधारित जीवन होता है । एक बार जिन माय्यता को खीरार कर ली वह उसमें सुदीर्घ ज्ञान तक प्रचलित रहती है । इसलिए हाड़ीती भक्ति-जीवन में ईश्वर को भी यह स्थान प्राप्त नहीं है जो इतर देवताओं को मिला हुआ है । गणेश, जो राम-नाम की महिमा समझने में ही सर्व प्रथम पूजे जाते हैं, ' हाड़ीती भक्ति-जीवन में भी राम ही अंतिम प्राथमिकता प्राप्त कर गये हैं । इसीलिये प्रत्येक सुम कार्य के आरम्भ में गणेश जी के दीउ बितेंगे । मने हो उनकी मूर्ति के मूल में अर्घ्याँ प्रेरणा रहती हो, पर इनमें गणेश विषयक कीर्तों का महत्व कम नहीं होता है ।

१—बहिना जावु जानि बन राऊ । प्रथम बुझियन नाम प्रसाऊ ।

रा० ब० भा०, नामदांड १८, २ ।

हाड़ीती के भक्ति-विषयक गीतों को हम चार दलों में विभक्त कर सकते हैं—

१—गुल देवता के गीत

२—ग्राम देवता के गीत

३—तीर्थ देवता के गीत

४—ईश्वर-भक्ति के गीत या भजन

गणेशजी के गीत

गुभीले की दृष्टि से हम देवता-विषयक रसुतियों और प्रार्थनाओं को स्तोत्रों में संता से देने हैं और योग भक्ति-विषयक उद्गार में गीतों को भक्तों के अन्तर्गत रखेंगे। हाड़ीती गीतों में स्तोत्रों की संख्या अधिक है। गणेश के स्तोत्र हाड़ीती गीतों में भी पाये हैं। उनमें गणेशजी के रूप-गुण की प्रशंसा है और बताना है कि आप पधार क "मणुषीही बरबड़ी" (मन्विन्य वृद्धि) कोजिये—

गढ़ एणुत भंवर से बाबो बंघावर,
बरी न मणुषीही बरबड़ी ।

और बाट में जिस गुम बाई के लिए उनका साह्यान होता है उनका भी उल्लेख गीत के बाट में मिलता है—

झूरी साइनी की और बटमो, रायवर की बीरवी ।

अनेक गीतों में गणेशजी के तीर्थ तथा भूगार का वर्णन मिलता है जो उनकी पूजा का विधान भी प्रायः गीतों में देखने को मिलता है—

चोरी बैठ कलमान बराऊ ।
बाभूपण पैराऊवी देवा ।
गबरी गुन के टुण पाऊवी ।
बबा-बबा बरल और बहगवा,
बेतर लोऊ बगाऊवी ।
बीण-बीण बटपा का सोतर कुं'पु',
गणरा गळे पैणऊवी ।
पूर, दीप, मेरेर, घारती,
महवा ॥ योग मगाऊवी ।

इल-देवता के गीत

हाड़ीती के चार देवताओं में से प्रमुख देवताओं के होने पर आने विधा बिदा का रहा है—

रानी के गीत : हाइली लोह-मं.न में गल्लेबरी के पसर 'तडी-पाड़ी' का पहरा है। प्रत्येक युव अवसर पर गली और चाड़ी गाने जाती है। यही पर प्रत्येक परिवार को एक गली और एक चाड़ी होती है। लोगों का ऐसा विश्वास है कि हमारे कुल की रक्षा इन्हीं के हाथों में है। यदि ये छत्र भी प्रसन्न हो गईं तो कुल का नाश अवश्यमान है। यही तर्क देखा गया है कि परिवार में कोई व्यक्ति बीमार है, या तो दुख रही है तो पास-पड़ोस की स्त्रियों को बुलाकर 'तडी-पाड़ी' का माता के गीत अवश्य गा लिए जाते हैं।

गली के गीतों में उनके स्व.पत व पुत्र की सेवाएँ मिलती हैं, जो सती के अनुकूल होती है—

आज अमास्या पाट पधारपा,
तो यो मंड सीपण, यो मंड पोतण,
यो मंड बतरण ओग।

× × ×

आज अमास्या पाट पधारपा,
पेला बसावण,
मैंरी-लक्ष्मा बसावण,
पान पठासा बसावण,
काजल टीकी बसावण,
सरबस गेणू बसावण,
पैड़ा को सल्लो बसावण ओग।

अंत में, सती से एक प्रार्थना है कि मुझे एक पुत्र दे, अन्यथा मुझसे मेरे पति प्रसन्न है तथा परिवार छट है और इन प्रार्थना को सती स्वीकार भी कर लेती है—

महामाई एक भट्टल्यो देव।
एक भट्टल्यो की कारणें म्हारो कंत पयायो,
सेत्र पराई, रुस्यो सब परवार।
“एक भट्टल्यो का दो ले पौरी।
यो ले पारी कंत या ले पारी सेत्र,
रुस्यो मोठ मनाय।”
महामाई एक भट्टल्यो देव।

चाड़ी के गीत : प्रत्येक परिवार की एक बुल-देवी होती है। चैत्र शुक्ला अष्टमी या श्रावण शुक्ला अष्टमी या नवमी को वर्ष में दो बार साध परिवार उसकी पूजा

करता है। यहाँ तक कि कोई परिवार-सदस्य दूर भी हो तो उस दिन वह यथासंभव घर पर आने का प्रयास पूजा में सम्मिलित होने के लिए करता है। विवाह के अवसर पर उसका ब्राह्मण इस प्रकार मिलता है—

म्हारे आज ए आलुंद उवाव ।
 म्हारे हूँतो चाड़ी माता भाव सै ।
 एक भाँ करे माता चाड़ी दूठ्याँ, म्हारे होया छै आलुंद ।
 एक सार जुग जात आज पुरी बीनवे ।
 माता चाड़ी का मो मंडट मै सबजन भाऊँनो मोरिया,
 सबजल भाँबो बारै, कल सार्न छै बरख सुवारणौ ।
 कोयनो री भंदरी सार बीले, सोवटा हल बावणै ।
 माता चाड़ी का मो मंडट मै,
 बी बर बबलो हाथ जोड़यो ।
 आज म्हारे ए गोरो मँमडी खोपट्यो,
 ऊँकी मँमडी वे जाया छै सावण पुत ।

×

×

×

एग पढ़े म्हैना मोटा सेऊ बाय, बँ दूठ्याँ फल पावसी ।
 सगल्याँ गोस्याँ को बँस बघाय, माता बँ दूठ्या फल पावसी ।

और अंत में पुजारी को चाड़ी का आशीर्वाद उसी गीत में इस प्रकार प्राप्त होता है—

साज्यो तो बीज्यो गोती बलसज्यो
 पाँके सज्यो को होज्यो परगास ।
 राजा तो होज्यो गोती देस का ।
 परना देतो बाने आसीस ।
 माता खोवरां की राणियां
 सब दुख नवारणियां ।

(आज मेरे आनंद और उत्साह है। मुझमें देवी सबसे प्रबल है। माता चाड़ी तेरे मन की एक प्रयत्नता से मेरे आनंद हो गये हैं। मुझों से बली माती आशा को पूर्ण कर दिया है। हम प्रार्थना करते हैं। चाड़ी माता के मंदिर में सुन्दर भाँवला तथा भोगरा शोभा पा रहे हैं। एक सुन्दर घाम का पेड़ बाहर है, वह वृक्ष बढ़ा शोभायमान प्रतीत होता है। कोयल बीमे स्वर में बोलती है और शुक भी आंगन में मधुर स्वर में बोल रहा है। चाड़ी माता के मंदिर में हाथ से दीपक घूँत से भर कर ज्योतिष किया है। आज मस्त गोरा पुजारी स्नान कर रहा है; क्योंकि उसकी मस्त पुजारिन ने प्यारे

पुत्र की जन्म दिया है। '...समस्त छोटे-बड़े व्यक्ति तेरे चरणों में धावन हैं। तू प्रगल्भ होगी, तो पल मिलेगा।'... 'यौनजो, तुम माना-पिना और पमना-पु-सना। तुम्हारे-लक्ष्मी की सम्पन्नता रहे। तुम किसी देश के राजा होना और प्रजा तुम्हें प्राणीर्वाद देनी। तुम्हारी रानिया दूसरे के समस्त दुःखों की पाता के समान निवारण करे।' १

उपसृक्त 'चाड़ी' विवाहादि में गाई जाती है। जाने या प्रसव के समय की चाड़ी इनके मित है। जिसमें पुत्र की संतान-प्राप्ति के लिए प्राणीर्वाद कहा गया है और देशी का प्राणीर्वाद मित्रता भी है कि यह घर भीम के पुत्र के समान रहे—

यो घर पलजो कहवा भीम ग्युं, लक्ष्मी को होख्यो दोहाव।

स्थानीय देवता के गीत

बालाजी, भैरवी, ऊदवी, रत्नवाजी, कुम्हारजी, छप्पनजी, पतुरेवरजी आदि ऐसे देवता हैं जो स्थानीय कहे जा सकते हैं। ये स्थानीय देवता गांव की और परिवार की रक्षा करने में समर्थ हैं। अतः इनका भी स्मरण समय-समय पर स्त्रियों द्वारा किया जाता है। इनमें से कुछ देवता वर्ग-विशेष से सम्बन्धित हैं। सभी वर्ग की स्त्रियाँ इन्हें नहीं गाती हैं। उदाहरण-रूप में, कुम्हार जी के गीत बाह्याणों में प्रति मूल्य देने जाते हैं। छप्पन जी का क्षेत्र कीयता, बाघों के आस-पास तक ही सीमित है। रंग हाड़ीजी में इनके गीत नहीं मिलते।

उपसृक्त देवताओं के गीतों में बालाजी के गीत अधिक मिलते हैं। हाड़ीजी मान्यता के अनुसार बालाजी भी दो प्रकार के हैं—मत्त और बीर स्त्रियाँ मत्त मत्त बालाजी के प्रति ही अपनी भक्ति दिखवाती है। बीर बालाजी की तो वे विमूर्ति तक नहीं होती, क्योंकि उनका विश्वास है कि बीर बालाजी की उपासना आदिनें करती है।

बालाजी के एक गीत में सकाम भक्ति का यह रूप मिलता है—

बेटा के कारण छोट्या छै बोल।

साई के कारण ह्युमत्त पूजिया।।

पूज्या छै ह्युमत्त दीनी छै लोक।

गोद भङ्ग्यो ले घर घादया।

अन्य गीत में उनके शृंगार का वर्णन है—

नारेळ्या सीत में टोपी बोल बुले छै जी

भूँवण्जी सो भांगळ्या में बीट्यां तो बोल बुले छै जी।

१—'चाड़ी' गीत की भाषा में सन्दर्भ देने विवृत हो गये हैं कि अर्थ सहता में नहीं आता। अतः अर्थ देने की आवश्यकता प्रतीत हुई।

‘रंगबाद्यों का बानाजी’ का गीत हाड़ीती में अति प्रसिद्ध है ।

‘भैरजी’ के गीत में इस प्रकार का वर्णन मिलता है—

“री तू उदयापर की गूबरी, डाऊ नयावे कळयां बीछी ।

गूँष गळा की माळ ।”

“गूँ गूँ गूँ जी रंग रसिया भैरू, घर बाळां की माय ।”

रत्नाजी और भैरजी की मान्यता निम्न-वर्ण में अधिक मिलती है, सम्भवतः गूबरी में । इसलिये रत्नाजी के गीत में भी ‘ज्या रै गूबर की बेटी’ का उल्लेख मिलता है ।

‘पतरेसर’ गीत में पतरेसर की मोहरी की बलियाँ बर्णित करने का वर्णन मिलता है । ‘ऊदजी’ गीत में ऊदजी को जोरावर जोषा कहा गया है जिन्होंने युद्ध में भाई बेटों को हराया—

देखो जोरावर जोषा ऊद गाड़ी पर बैठो ।

× × ×

ऊदजी लो जीरया भाई बेटा हारया ।

भारभुजाजी और मयूरानाथजी के गीत : बूंदी और कोटा जिलों के वेग्री में समस्त भारभुजाजी (बनुभुजा) और मयुराधीश के अति प्रसिद्ध मंदिर हैं । इनके दर्शन करने के लिए दूर-दूर से यात्री आया करते हैं । लोक-जीवन में इसीलिये इनकी मान्यता रही है ।

एक गीत में भारभुजा की स्तुति इस प्रकार मिलती है—

ऊँचा ऊँचा मंदर साल बसा परभूर्ई मंदर की देखो छटा ।

मंदर सामे गढ़की बराबरी, दरवाजा में हमती लड़ा ॥

गड़ बूंदी बराबरी भार भुजा, गड़ गोर बराबरी नगरभुजा ।

और एक अन्य गीत में मयुरानाथजी का इस प्रकार वर्णन है—

सरी मयुरेरा छली रंग भीना, गहारे मनहर लीनो ना ।

भोर मुष्ट माये पर भारी, पवरंग काय कुन्दो ॥

आनो पैरपां बछली भीगूँ, गहारा मन हर लीनो ना ।

तीर्थ-देवता के गीत

हाड़ीती क्षेत्र के लगभग अधिक यात्री बड़ीनाथपुर की यात्रा को करते हैं जो मार्ग में बड़ के आदर के भूतों के दर्शन भी करते हैं तथा मोटने हुए शिष्टों में श्री

के दर्शन भी कर घाने हैं। इन्विष्ट हाकीती नीनों में बडीनारायण, कृष्ण और श्रीजी के घनेक गीत मिलते हैं।

‘बडीनारायण’ के एक गीत में बडीनारायण से दर्शन देने की प्रार्थना की गई है। इसी गीत में मार्ग की कठिनाइयों का भी वर्णन मिलता है—

मुण्ठो बदरीनाथ बिभाचा, बाँ दरमणु हो परतीगडा।
परमू सीको ने डोर हपारी, ग्हारी दरमणु की बनिपायी॥
परमू भावे गडरिया भारी, परबत चडुती धूँ हारी।
परमू सतमणु भूको बाँही, घमन मुई को नाँही॥
परमू झूपा में भईं भावे, ग्हारी चठ चरणों में जावे।
परमू बकरा की बाळर घाई, नाज पड़ी भर लाई॥
परमू दासी मीरां गावे, ग्हारी चठ चरणों में जावे।

हाकीती में मीरां के नाम पर न जाने कितने सोक-गीत बड़े हुए हैं और प्रचलित हैं। मार्ग की कठिनाइयों के साथ भक्त की हड़ निष्ठा का वर्णन इस गीत में मिलता है—

हाथ लसकिणों भारी साँवरा, साँदे कामळियां भारी।
परबत चडणूँ जहर, बदरी निस्तान जी मूँ मनणूँ जहर॥
बठणु वेदारनाथ जी मूँ मनणूँ जहर।
भरत गंगाजी में ग्हणूँ जहर।
बूढ वेदारजी मूँ मनणूँ जहर।
नत ठठ ग्हणो माँधणु एक टक जीमबो।
ध्यादल चलणूँ जहर।
भरण्यां को सोको साँवरा, काँबळा को घोटवो।
बरसणु की न भरपूर।

कृष्ण-लीला सम्बन्धी गीतों का वर्णन अन्यत्र भी किया गया है। यहाँ एक गीत राधा-कृष्ण की लीला का दिया जाता है—

हाथों में छत्ता घूँदड़ी जी पायल के भणुवार।
छगल्यो तो लीत्रुं छूमलै साथ सहेलियां के मुण्ड,
रावेजी पाणीड़ी चाल्या जी।
छुगल्या तो मैल्या जळ की तीरं पै जी, कान्हा ने हेला देय।
ग्हानै उचाय जानो बेवड़ी, ग्हारी सामू सुपनी का पूत।

X

X

X

घावा दे रे म्हारा करसन कन्हैया ने मार उड़ावे पारी सात ।

अनोखी राणी मोड़ा क्यूं भाया जी ।

देखो तो राखे मोड़ा भाया जी ।

ने रे मई छी सामू एबली, ने रे सगई एछी बार ।

घावा दो रे म्हारी संग की सहेलियां, मूं रे बात दूं बताय ।

सामू जी गाली मत खाओ जी ।

राधा और कृष्ण का जो रूपा सूर तथा अष्टत्रय के धर्म कवियों ने धरनाया था उसकी लोक-मानस में किस प्रकार परिणति हुई, यह इस गीत से स्पष्ट हो जाता है। यहाँ भाकर राधा परमो बन गई और कृष्ण पति तथा यशोदा सास का अधिकार प्रदर्शित करने राधा को गानी तक देने लगी ।

श्री जी के गीतों में उनके रूप-सौंदर्य का वर्णन मिलता है और उसका प्रभाव भी भरत-हृदय पर दिखाया गया है। नीचे जो गीत दिया जा रहा है वह 'भीरा के परमू गिरपर नागर' की छाप से युक्त है—

सरी जी कंबळ सरीसा नेतर तपास,

कत मन मेरो हर सीने ।

रान दोस मोहि कळ न पड़ग है ।

बाई जाणां मोई जादू कीनो ।

गू जो रंग रसियो रंग भीनू ।

माप पारी सूरत ने जादू कीनू ।

सरी जी जीनू जतरे खरी ने कीसक',

मोई नीम मने भीनू माप० ।

'जगदीश' के गीत में भगवान से प्रार्थना है कि आप मुझे जल्दी दर्शन दीजिये, मैं महान् शोधी हूँ आप ही मुझे अपना सकते हैं—

रात-दोस मोई कळ न परत है, तसक-सतक दन रैण ।

दरस मोहि बेगा दीज्यो जी ।

दरस मोहि बेगा दीज्यो जी, म्हारा मन मोहन जगदीश,

खबर मोरि बेगा लीज्यो जी ।

गुण तो म्हां में एक नई है पण भोगण भरपा छै मनेक,

भोगण म्हारा माफ कीज्यो जी ।

भोग मंडी में भोग होवे छै परमू छप्पन कोटी लागै भोग ।

दरस मोहि बेगा दीज्यो जी ।

इनके अतिरिक्त भावशास्त्र के श्रीनाथ, बेदारनाथ आदि के अनेक गीत रितियों के कलकंदों से समय-मय पर गुने जा सकते हैं।

भजन (ईश्वर भक्ति के गीत)

उपयुक्त गीतों में और भजन शीर्षक के अन्तर्गत विचार किये गये गीतों में कोई तार्किक अंतर नहीं है; जैसे, 'महारा मयरेम धरणी रंग भीना, महारो मन हर सीनो सा' गीत एक अतः हृदय की पुकार है और भक्तों के अन्तर्गत बहु सद्गुरु की स्वीकार्य हो सकता है। पर यह बर्णोद्गण सुभीते की दृष्टि से कर लिया गया है। भक्तों की भी हम दो मोटे बर्णों में बांट सकते हैं। भक्ति-रस प्रधान भजन और वात-रस प्रधान-भजन। भक्ति-रस प्रकृति-भूतक है क्योंकि इसका स्थायी भाव भगवद्विषयक रति होता है और वात-रस निवृत्ति-भूतक है क्योंकि इसका स्थायी निर्वेद या सन होता है। भक्ति प्रकृति-भूतक होने पर भी सांसारिक दृष्टि में तो निवृत्ति-परक होती है और वात-रस निवृत्ति-भूतक होने पर भी परम ब्रह्म परमात्मा की ओर प्रवृत्ति-परक दृष्टिकोण अपनाता है। हाइकोठी गीतों में दोनों प्रकार के दृष्टिकोण मिलते हैं। कुछ गीतों में व्यक्ति के संसार व संसार की नश्वरता की अद्वैती अग्निप्रकृति मिलती है। एक गीत में सकल संसार चर्ममय दिखाया गया है और भगवद्भजन की प्रेरणा दी गई है—

चामड़ा की फूतळी भजन कर ले।

चामड़ा का हाथो धोड़ा चामड़ा का ऊंट।

चामड़ा का बाबा बाजे चारु ईं लूंट।

संसार संसार चर्ममय है। अतः नाशवान है, शश्वत नहीं है। इसलिये भिन्न के तार्किक सत्य की समझ कर राम-भजन करने का उपदेश कबीर भी देते हैं—

भूँठी बाँधो घायो जगत में, जावैयो सोल भूँटी।

भलियाँ से तो चोख बंदा, हिया की बधूँ फूटी।

दनया, दोलत, माल-सजाना घरया रहत भूँटी।

भालियाँ तो तेरी होई रे बंद, का अंदगानो भूँटी।

फैली बेड़ा पढ़या संगद में, दूसरी नाव छूटी।

बहुत कबीर सुणो भाई साधो, या छे नज भूँटी।

और इसलिये उपदेश देते हैं—

सदा रहो भलमस्त भजन में, पी ले रे भूँटी।

तन का थोटा, मन की कूँटी, ग्यान की रण्ड भूँटी।

कबीर के अनेक भजन हाड़ीती लोक-जीवन में समा गये हैं। कबीर के पदों में से जिन पदों से हाड़ीती लोक-जीवन प्रभावित हुआ है वे छांतरस-प्रधान पद ही हैं। उनको उलटबांठियों से तो बहु घुणा भी रखता प्रतीत होता है। अतः उन्हें 'गप्पें' कहता है—

मुनो रै भाई गप्पों में जोतेवा बीन ।
एक बचंभा में सुण्या भाई कुएं में लागी घाग ।
फांछी फांछी जळ गया भी मंछ्खो खेले काग । १

कबीर के प्रतिरिक्त मीरा, चंद्रसखी, ब्रह्मार्जव, मूर आदि के पद लोक-जीवन में पत्र-तप बिखरे पड़े हैं। मीरा का प्रति प्रसिद्ध पद तो प्रायः मुनने को मिलता है—

बसो म्हाय मैछां में नंदनाल ।
सांवळो सूरत मोदनी मूरत, मैछां बण्यां बसाल ।

उषका दरद का दोषानापन आज भी संगीत के स्वरों में गूंजता रहता है। मीरा मेवाड़ की है। मेवाड़ और हाड़ीती में सांस्कृतिक और सामाजिक आदान-प्रदान रहा है। मेवाड़ की सातारियों से राजस्थान के शीर्ष का केन्द्र रहा है। अतः हाड़ीती में क्या, मीरा के मधुर गीतों की माधुरी से साथ उत्तरी भारत प्रभावित है।

'चंद्रसखी भज बाल कसन' की छाप से अनेक गीत हाड़ीती में मिलते हैं। उक्त छाप के प्रतिरिक्त भी चंद्रसखी नाम से अनेक भजन पाये जाते हैं। एक हाड़ीती भजन में चंद्रसखी आत्मा को सम्बोधन कर रही है—

आत्मा रो आत्मा, पर घर तो मत जारी ।
कथा सुण जे कान दे, जे हरी को नाम ।
दो चड़ी बस राम सीजे, पाछे घर को काम ।
म्हारो परम संतोतण आत्मा, धू भज से री गोपाल ।
राखी रै री बीनानाप सूँ ।

आत्मा रो आत्मा, गंगा म्हाया न गोपती, चक्या न बड़ गरणार,
बणुज्याय का बैल ज्यूँ, गया जमारो हार ।

X

X

X

१—तुजना कीजिये—

समंदर सागी घागि, नदियां जल कोइला भई ।
देखि कबीरा जागि, मंछी रुखां चढ़ि गई ।

(कबीर ग्रंथावली, पृ० १२)

चन्द्रमयी की बीनती मुग्धगुणो मरजल हार ।
हाथ मोड़ परधी कड़, झूरी सावधान नवार ।

एक घण्टा गीत में, जिसमें 'चन्द्रमयी भव बाण कवन' की छान है, मनुष्य की मुसाफिर की संज्ञा दी है और सावधानी से प्रतिक्रिया करने के लिए कहा है—

न घर तेरा न घर मेरा, खारर दीना देरा ।
मुसाफिर घर कैरना मात्रा ।

पारा बटे जीव ता जाळा ।
पू तो छे छे रै म्हुन मरोना,
उपोना चुड़िया साळा ।
पू तो छे छे रै बेटा पोता,
मरव मरयो मत बोले रै ।
चन्द्रमयी भव बाण कण्ठ,
हरी परण के मत सागो रै ।

चन्द्रमयी के गीत सावन्त सरल सुबोध भाषा-शैली में मिलते हैं और लोक-जीवन को सीधे प्रभावित करने वाले हैं । इसीलिये ही उनका अत्यधिक प्रचार है । एक गीत में मनुष्य के शरीर को अप्रत्यक्ष बतलाकर अत्यन्त मार्मिक ढंग से उद्बोधन किया है—

मर तेरा कोना रतन प्रमोला ।
बरना सोबै मतीना, मोद मर सोबै मतीना ।
नर तेरी देई रै मानस की, भगती कर जिसमे ईश्वर की ।
सुध-दुष भूल गया उस घर की, पावन सोबै मतीना ।

× × ×

देखे हरीचंद सा दानी, कासी में बक गये छंभूँ प्राणी ।
बाने मरयो नीच घर पाणी, बाद में रोवे मतीना ।
देखे माता, पिता, मुन, नारी, ये सब मतलब हैं साठरदारी ।
खेता केमोराम ब्रह्मचारी, ई में मोवे मतीना ।

'कलजुग में राजा मरयो' कहकर गाये जाने वाले अनेक गीतों में राजा भक्त-हरी के जीवन की कुछ ऐसी गतिविधियाँ मिलती हैं जिनसे विरक्ति-भाव की पुष्टि होती है—

“ये तो छो जोगी म्हे छान जोगियाँ
हलमल गाँथाँ जोग, राजा मरयो ।
केसर चन्दन छोड़ के राजा, लीनो छै बसूत रमाय ।

होइयां माई' ये सो भोली है भगवा, बागवत गृह्या भंड ।
बाग्य सो पद जावेना पाय सोहीइ गृहदा ।'
एक गद्य प्रबंध में सुखी बहरी है—

ਅਰਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਰਸਾਨ ਦੇ ਹੈ ਮੋੜ:ਨਾਮ
ਫਰੀ ਭਾਗੁਰੀ ਹੀ ਪੂਰਾ ਹੈ ਦੇਹੀ ਸੁਖਾਯ ।
ਦਰਸਾਨ ਦੇ ਹੈ ਚਰਾ ਅਰਬੀ ।

एक जगह बीड में सीधों की ओर को निगमन बगल पर खींच में ही टीर्थ को जाने
एक धर्मपुत्री होने का उद्देश्य दिया गया है—

पवित्र पद्म-पद्म पद्म पद्म, पद्म पद्म पद्म पद्म :
 कन्या कन्या कन्या कन्या, कन्या कन्या कन्या कन्या :
 कन्या कन्या कन्या कन्या, कन्या कन्या कन्या कन्या :
 पद्म पद्म पद्म पद्म, पद्म पद्म पद्म पद्म :
 कन्या कन्या कन्या कन्या, कन्या कन्या कन्या कन्या :
 कन्या कन्या कन्या कन्या, कन्या कन्या कन्या कन्या :
 कन्या कन्या कन्या कन्या, कन्या कन्या कन्या कन्या :
 कन्या कन्या कन्या कन्या, कन्या कन्या कन्या कन्या :

सारणीय भक्ति काशेनम के पदवाच्य हाइमिनी-द्वय पर जय की मंत्रिपुत्रि, वाच्य
कादि का वाच्य कथा है । विनये कथापत्र हृष्ट्य जनि कीर रावर्जि का कथा
हाइमिनी के हृष्ट्यपुत्रि के हृष्ट्य कीर जनि के तीव्र से कथेक दीपों के काव्यमय हृष्ट्य कीर
रम बने है । उपर्यो भीवाएँ जोर कीवम की कथापत्र वाच्य रही है । रवीपिने कथेक
दीपों का काव्यमय हृष्ट्य कीर राव की विना कथा है । कथा-हाइमिनी हृष्ट्य की
भीमको के काव्यमय है । हृष्ट्य के कीवम की एक-द्वय कथा कथे दीप का विनय
कथापत्र कथे के कथे कथी है—

[illegible]

॥ ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥
 ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥

युक्तियाँ बतलाई, पर वे राधा को पसंद नहीं आई। ये युक्तियाँ प्रसंग परसंग नहीं हैं, अपितु मौलिक उद्भावना के परिचायक हैं—

राधा राखी हार घड़ाइयो, फँद मंदर बिया जी, हरक्या सरी भगवान ।
 हार छोल छूट'यां धरघो, राधेजी सो गया मुख भर नीद ।
 पौ फटी फगड़ो होयो, राधेजी की उचटी नीद ।
 नीद उकट बत छूट'यां गयो, राधेजी का मन में डगग्यो सोर ।
 'हार दोत्री म्हारा स्याम, कंठ लागै है बलावणो ।'
 'राधेजी म्हाने हार न लियो, बाळा नाग छुड़ाय ।
 हार लियो सो छाटसी, नतर साटी न कोय ।'
 'सात समंद बसोइया, समंद बसो नेता करघा, नापनाय नेता करघा ।
 जी दन सो छाटघो नई, सब क्यूँ साटी म्हारा स्याम ?'

×

×

×

नरसी जी भगत स्वामी धापका, दूटो सरी भगवान ।
 हाथ जोड़ राधे जी खड़ा, फोड़ो सरी भगवान ।
 हंसत मुसत स्वामी उठिया, हारन दियो बताय ।
 धो लो जी राधे जी पांको हार, कंठ लागै छै सुवावणो ।

ऐसी न जाने कितनी मौलिक कहनाएँ हाकींती लोक-साहित्य में बरी पड़ी हैं ।

एक अन्य नीति में राम-जीवन से प्रसंग जुनकर संवासायर ने एक नीति की छवि की है । भरत (?) माता से ॥ रहे हैं कि तुमने राम को बनवास क्यों भेजा—

राम बने बनवास धात्र क्यूँ भेज्या री माई ।
 माता बहे छोटार ज्यानकी संग लखवन भाई ।
 भेज दिया बनवास, मात तने दिया कई भाई ।
 राम री लखवन, भरत, जनपन के पारंघू माई ।
 भेज दिया बनवास मात तने दया कई भाई ।
 राजा जनरल जी ने प्राणु लग्या री, छन में मुगजी पाई ।
 'संवासायर' कह्य हरी को स्मरण कर माई ।

पर डगगुल पर ये 'सांवा बने' शब्द प्रसंग की कहानी में बाधा बनते हैं । पर बचन दिवका है, यह नीति में छाप नहीं हो पाता ।

बालिकाओं के गीत

बालिकाओं के गीत उनके सरल और भोले हृदय की उपज होते हैं जिनमें जीवन के प्रति उनके निष्ठांत दृष्टिकोण का पता चलता है। उनका जीवन राग-विरागों में जटिल संपटित रूप से प्रेरित न होकर उन सरल भावनाओं से प्रेरित होता है जो मानव-जीवन के प्रारंभिक काल में मनुष्य में रही होगी। कहीं मानन्दप्रद वस्तु को देखा और वे नाच उठीं, कहीं कष्टप्रसंग पर वे माऊ-पाठ माँसू बहाने लगी और कहीं मानव की चोख ने उनमें कष्टों का संचार कर दिया। न जाने कितनी सरलतम भावनाओं की अभिव्यक्तियाँ उनके गीतों में मिलती हैं।

आवण मास माया हुआ, है चारों ओर हरियाली छापी हुई है तथा ओर नाच रहे हैं। तब उनका भी मन-मनूर नाच उठता है। उनके भीतर बैठी बौल्ल झुक उठती है—

छोटी मोटी सैया रे सावन का मेरा झूलना।
 नगही नगहीं बुंदियाँ रे सावन का मेरा झूलना।
 एक झूना डाला मैंने बाबुन की ली राख में।
 संगी सहेली रे सावन का मेरा झूलना।

इस प्रसंग पर बालिकाओं में जो हर्ष छाया रहता है उसे 'मानन्द' की संज्ञा देना अधिक उचित होगा। यद्यपि इस गीत की भाषा हिन्दी है, पर हाड़ोती क्षेत्र में इसका इतना प्रचार है कि इसे हाड़ोती का न बहना इसके साथ सम्भव होगा।

बालिकाओं के गीतों में भावों की सरलतम अभिव्यक्ति मिलती है। कुछ बालिका घरनी उस दिवस को प्रष्ट कर रही है, जिसमें वह कल पराई होकर समुदात जाने वाली है और उससे माता, काशी आदि प्रसन्न हैं—

उड़ जाऊँगी री माय पल सपाय।
 मोड़ा बना की फादरिया।
 म्हारी भाबू की भूँके लो बोल।
 माँ परदेसी बौल्लिया।
 उड़ जाऊँगी री माय, पल सपाय।

ऊपर से देखने पर बालिकाओं के गीत सर्व सामीर्य-रहित सुख-विरागों की सदती हैं। ऐसा कुछ गीतों में होता भी है जिनका एक पद तो बेबल ऊपर के लक्ष की पार-पुत्र के लिए रखा जाता है—

छोटी लो फाळी चाँदी की।
 जे बोली म्हाया पापी की।

ऐसी ही पारपूर्ति एक 'मैंडकी' गीत में भी मिलती है, पर वहाँ बर्ष-बार्षीकी भी है। 'मैंडकी' गीत उस समय गाया जाता है जब बर्षा नहीं होती और प्रजनन पर बँडराने लगता है। उस समय छोटी-छोटी बालिकाओं के गिर पर मिट्टी की मैंडकी बनाकर रख दी जाती है। ये समूह में एक घर से दूसरे घर तक गाती हुई जाती हैं। वहाँ प्रत्येक गृह-स्वामिनी उनकी मैंडकी पर सोटा मर पानी डाल देती है और बालिका जल-स्नाना हो जाती है। उस समय जो गीत गाया जाता है उसके साथ बरबर के उपपुनर हैं—

‘मंदर राजा फाणी बरसाधो,
छोरा छोरो तलायां मरें छैं ।
‘बरसैगा बरसावैगा ।
बाण्या की छाती कुटावैगा ।’

और मागे के बर्णनों में इसी बर्षाभाष का वर्णन मिलता है। 'बाण्या की छाती कुटावैगा' में बालिका की प्रकाश के समय की सीमा की मनोवृत्ति पर सीखा प्रहार किया गया है।

हाइली की बालिकाओं का सबसे प्रिय गीत 'सँजा' है जिसे वे संपूर्ण मादिवन-कृष्णपक्ष में कई बार गाती हैं। गाने का समय सँझा का होता है। इतने पूर्व समस्त पक्ष-मर मुख्य द्वार के दया-संभव समीप दीवार पर गोबरद्वारा विभिन्न चित्र बनाती रहती है और उन्हें विभिन्न फूलों की पंखुड़ियों से सजाती रहती हैं। वे चित्र चाँदवा (चंद्रमा), जनेऊ (यजोगवीत), डोल्पो (डोली), कागलो (कोबा), पोल्पो (द्वारपाल), सारथो (स्मृतिरक्त), बेबर, जोपड़, बीजगू (पंखा), बावड़ी मनुष्य आदि के होते हैं। मादिवन कृष्ण-पक्ष की समाप्ति से २-३ दिन पूर्व बड़ी 'सँजा' बनाई जाती है। जिससे शुक्ल पक्ष आरंभ होते ही मिटा दिया जाता है और उसे नवी में प्रवाहित कर दिया जाता है। यह चित्रकला की शिक्षा का एक रूप है।^१

इस सँजा के बरबर पर जो गीत गाये जाते हैं उनमें सँजाबाई नामक किसी ऐसी बालिका का उत्त्प्रेत मिलता है जिसका समुदास ब्रजमेर में था और विवाहोत्सव सांगानेर गई थी—

सँजाबाई को सासरो गढ़ ब्रजमेर ।
परण पयारघा सांगानेर ।
छोड़ो पांकी चाकरी, पधारो पांका देत ।

इस गीत में धानुषासिक छटा के साथ बर्णन मागे बढ़ता है—

१—दिगोप जानकारी के लिए देखिये-श्याम परमार, मालवी लोक गीत, पृ० २२ से

છોટો મો ટુફાળો ટુફાળો ચાપ ।
 મો મો ટુફાળો મેઝાવાઈ મેટી ચાપ ।
 ઘણો ઘણાટા ચાપ ।
 પુરનો ભમણાટા ચાપ ।
 કીટી મહણાટા ચાપ ।

'गोदा' कीज की मायिका घरने समुद्रान में प्रस्थान करी है । अतः दिनांक १५ मई में मोड़कर मां में बहरी है—

ਲੇਖੀ ਸੀ ਥਾਥੀ ਨਿਵਾਇੰ ਟੇ ਹੀ ਮਾਂ ।
 ਥਾਥੀ ਰਾਜ ਮੈਂ ਦੇਖੰਦੀ ਹੀ ਮਾਂ ।
 ਜਾਨਰਿਆ ਕੀ ਬੰਦਾਸੀ ਸੋਧ ।
 ਲਾਏ ਲਾਹਰਾਧੀ ਕੋਥੇ ਖੋਰ ।

उसके हृदय में लगे ज्वर के प्रति प्रति प्रतिक्रिया है, वह आधी में दिखाने की है—

ਭੀਰੋ ਭੂਤ ਅਥਾਹ ਦੀ ਚੀ ਥਾਂ ।
 ਭੀਰੋ ਮੁਹਾਰੇ ਥਾਏ ਰੇ ਚੀ ਥਾਂ ।
 ਸਣੈ-ਸਣੈ ਭੀਰਾਈ ਰੇ ਚੀ ਥਾਂ ।

ਦੀਰ ਬਹੁ ਘਰੇ ਘਰੇਕ ਸਾਹਿਬਸੀ ਸੇ ਘਰੇਕ ਸਾਥੂਦਲੀ ਕੀ ਘਰ ਬਾਹੀ ਹੈ ।
ਘਰੁ ਕੇ ਰਿਹਾ ਕੇ ਅਘਰੁ ਘਰੀ ਬਾਘਸਾ ਹੋਤੀ ਹੈ—

ਭਾਗ ਯੋ ਭਾਗੀ ਭੁੰਦੇ ਭੋਖ
ਭਾਗ ਭਾਗੀ ਭਾਗ ਭੋਖ ਭੋਖ

परन्तु: 'मैत्रा' लोग में एक महिला ने केरल विद्रु में हथौड़ी मारने की कोशिश की थी जिससे वह घायल हो गई। यह महिला का नाम 'मैत्रा' है। यह महिला का नाम 'मैत्रा' है। यह महिला का नाम 'मैत्रा' है।

ਪੰਨੀ 'ਨੰਗ' ਦੀਤੁ ਤੇ ਜਾਂਦੀ ਜਾ ਜਾਤੀਦ ਰਸ ਪਦਾਰਥ ਕਿਸਾਨ ਤੇ—

ਭੰਡਾਰੀ ਦਸਦੇਸ਼ਦਾਰੀ ਹੈ ਸਾਫ਼ ।
 ਭੇਡਾ ਭੇਡਾ ਭਾਟੀ ।
 'ਮੁਹਾਰੀ ਭੇਡਾ ਹੈ ਸਾਫ਼' ਕਹੀ ਜਾਏ ।
 ਦਸੇ ਦੁਸਰੇ, ਦਸਦੇ ਭੁੱਖੇ ਸੇ ਜਾਏ ।
 'ਭਾਟੀ ਯੋ ਭੀ' ਜਾਏ ਯੋ ।
 ਦਸਦੇ ਭੇਡੇ ਦਸਦੇ ਜਾਏ ।
 ਦਸੇ ਦੇਵੇ ਦੇਖੇ ਜਾਏ ।

बालिका के 'सत्य' हृदय की अभिव्यक्ति 'लाची' गीतों में भी मिलती है।
कन्या के रिवाज वर की तयारी में होते हैं। उन समय मोची-पामी बालिका अपनी दुर्द
के अनुसार गीतों से कहती है—

“बाबा जी दादाजी घरवां घर दीगो जी राज,
झरोखा बैठी दातण कफ”।

और जब रिवाज कह देता है—

बाई के मनपन भरपा छै भंडार, काबडकां गूँ पाणीझी भर,
बाई के बाणख तौ छै रसोयां।

तब वह प्रसन्न हो जाती है।

एक अन्य गीत में एक बालिका का विवाह कर दिया गया है। समुदाय में
पहुँचने ही उसको पारिवारिक कानों में जुटना पड़ा। खेचने की समस्या समीचीन
नहीं है। मनुष्य उसको प्रत्येक गृह-कार्य से मुक्तनाहट होती है और अपनी सहेलियों
में खेचना चाहती है—

खेलबा छी बार सामू खीबर करावै।
फांक जाऊँगी ठोपलो, उड़ जाऊँगी म्हारे कीर।
चंडा चांदली सी रात, मायो साबण्यां को भुँव।
सामू खेलबा न देय।

इस प्रकार बालिकाओं के गीत उनके जीवन के नाना रूपों से निकलते हैं।
उनके गीतों में हाड़ोती बालिका-जीवन की भाँकी देखी जा सकती है।

लोक गीतों की प्रगतिशीलता

यद्यपि लोकगीत हमारी प्रतीत की मान्यताओं, परंपराओं और स्वीकृतियों की
रक्षा का वादित्व वहन करते हैं, फिर भी वे रुढ़िग्रस्त नहीं होते हैं। वे युग के साथ
बदलते चलते हैं और नये-नये रूपों में प्रकट होते हैं। प्राचीन विचारों के प्रति आस्था
लोकगीतों की विशेषता होती है, पर नवीनता से वे घाबरे मूँदे नहीं रहने। किसी भी
नवीन मान्यता को वे धारम में स्वीकार नहीं करते हैं। वे लोक के भावों की अभिव्यक्ति
होते हैं। लोक-मानस भी सहसा किसी नवीनता को अपनाने में हिचकता है। जब
वह बहुत भागे निकल जाते हैं तब लोक-मानस उनके द्वारा पीछे छोड़े विचारों को
कर एक कदम भागे बढ़ता है और जब व्यक्ति उसने भी भागे चला जाता है तब
12-घोरे चलकर वहाँ पहुँचता है। लोक-साहित्य इसी प्रकार लोक-मानस का
करता है। लोक-मानस की एक विशेषता और देखने में आती है कि वह

पूँउ बादलों को भी बहुत दिनों तक पूँउ चानर-चानर के समान बिरकए रहता है।
उन्हें छोड़ता भी है, पर बहुत बाद में।

घारंम में तो किसी भी नवीन बात की ओ प्रतिबिम्बता सीक-मानस में होती है
बहु सीक गीतों में देखने को मिलती है—

देखो घारी जपदा ने चुनम दिया, धंघेरी जाग सह दिया।

साई को बुलाना छोड़ दिया, बेगम को बुलाना सह दिया।

यद्यपि स्थाने-धीने से साज झीत से काफी झण्डर आ गया है, पर साज भी गंगाजी
के रवानग के ओ गीत गाये जाते हैं उनमें झीत ॥ सर्वश्रेष्ठ भोजन का ही वर्णन
मिलता है—

बावस रांपूँ ऊजळा हरिया, घूँगा की दाळ।

सस-पस रांपूँगी गावभी, बरहो सेपूँगी बनार।

साहू तो बांधूँ बाजला घूँजाँ सो परवार।

पर यदि ध्येय में देखा जाय तो सीकगीतों में सभी दोहों में प्रगतिशीलता
हृदिगोचर होती है। देवताओं के दोन में प्राचीनतम गीत छाड़ी-मठी के मिलने हैं,
पर चानानगहर झग देवता भी रवान प्राप्त करने गये हैं। अब लोग बाबाओं के लिए
झिमी, बड़ीनारायण आदि तीर्थों पर जाने लगे तो उनके ही गीत गाये जाने लगे—

हाथ लसदिया भारी, लांघा बांधे बसटिया भारी।

परबत चटगू जहर, बरही बिमाल जी घूँ बलगू जहर।

बना बा बर भी प्राचीन के साथ-साथ नवीन भी होता बना आ रहा है।
एक दिवसी ने प्रभावित गीत से बना 'बांधेसी घटनर' बनना चारहा है और बहुत
नूने बानों बना है—

लुना बाळा घूँ बरहो बनो बाबाजी घूँ बरख बरे।

×

×

×

बना से नाथ बांधेसी में, बटुंघूँ बांधेसी घटनर।

एक अन्य बना के साथ चरपची लता हुआ है—

ब.बी लार बरहो चरपची, बरहो जाग ने दूँदी।

एक अन्य दोन में पत्नी की मृत्यु के उदात्त दुःख को भी परंपरगत रूप
काटी बचने का उदात्त माता की ओर में होता है, पर पति तो बहता है—

'बादलों कोय में है जागा देऊँदा चरपा ले है।

बाज्ज तो बर दो रे।'

मृत प्रादुरों को भी बहुत दिनों तक मृत बानर-बाजक के समान बिचकाए रहता है। उन्हें छोड़ता भी है, पर बहुत बाद में।

प्रारंभ में तो किसी भी नवीन बात को जो प्रतिक्रिया लोक-मानस में होती है वह लोक गीतों में देखने को मिलती है—

देखो यारी जच्चा नै खुलम किया, धंघेजी जाया सरू किया।

दाई को बुलाना छोड़ दिया, बेगम को बुलाना सरू किया।

यद्यपि खाने-पीने में आज घसीत से काफी अन्तर आ गया है, पर आज भी गंगाजी के स्वागत के जो गीत गाये जाते हैं उनमें घसीत के सर्वधेष्ठ भोजन का ही वर्णन मिलता है—

बाधल रांधूँ ऊजळा हरिया, मूंगों की दाळ।

लस-पस रांधूँ गो लापसी, करडो सेरू गो कसार।

साठू तो बांधूँ बाजणां मूँजां तो परवार।

पर यदि ध्यान से देखा जाय तो लोकगीतों में सभी क्षेत्रों में प्रगतिशीलता दृष्टिगोचर होती है। देवताओं के क्षेत्र में प्राचीनतम गीत बाड़ी-सती के मिलते हैं, पर कालान्तर ग्रन्थ देवता भी स्थान प्राप्त करते गये हैं। अब लोग यात्राओं के लिए दिग्वी, बद्रीनारायण आदि तीर्थों पर जाने लगे तो उनके ही गीत गाये जाने लगे—

हाथ ललकिया भारी, सांवर सांघे कमलिया भारी।

परवत चडणू जहर, बदरी बिसाल जो मूँ मलणू जहर।

बना का रूप भी प्राचीन के साथ-साथ नवीन भी होता चला जा रहा है। एक हिन्दी से प्रभावित गीत में बना 'बांघेसी अफसर' बनना चाहता है और वह खुले बासो वाला है—

खुला बाळा मूँ खडो बनो बाबाजी मूँ सरर करे।

× × ×

मला दो नाम बांघेसी में, बनूँ मूँ बांघेसी अफसर।

के साथ अपराधी लगा हुआ है—

... जपासी, धंघेसी जाया नै दूंगी।

जी मृत्यु के उपर्यंत नुकता भोज में परंपरागत दान-की ओर से होता है, पर पति तो रहता है—

में रे भावा देऊँदा भरपा छे रे।

बाट्य तो कर दो रे।

में दूर खैलण मत जावो जी ।
भरलाई छूँ कवा को फाणी ।

× × ×

बना म्हारा बेवड़ा को नाम हजारी ।
म्हारी छूमळी को नाम नाराणी ।
भरलाई कवा को फाणी ।
बना म्हारी नावणो को नांव गुलबारी ।
बालटो को नाम गोपाली ।
भरलाई कवा को फाणी ।

जिन्हें साहित्यिक पारिभाषिक शब्दों के द्वारा काव्य को रसास्वादन करने का सम्प्राप्त है, वे इन्से वास्तव्य रस के अन्तर्गत से सकते हैं। वास्तव्य के वर्णनों में सुंदरतम उदाहरण लोरिया होती हैं जिसका हाड़ीजी गीतों में प्राचुर्य है—

मा री बड़ी रंग-रोळ करी ।
मामा का पगल्या केसर में करी ।
भोरा का पगल्या धुळ में करी ।
म्हारा मामा का पगल्या नेसर में करी ।

एक और लोरी देखिये—

सोझा नूना एक बड़ी ।
नींदळी घू वहाँ बड़ी ।
माया नींदळ माया री ।
माया नी बेग सुलाया री ।

शृंगार रस

शृंगार रस ॥ गीत हाड़ीजी में अनेक है, जिनमें संयोग और वियोग दोनों के चित्र मिलते हैं। संयोग के चित्रों में हृदय की उर्वर्णों का भी वर्णन है और काविक सामीप्य का भी। इनमें प्रथम प्रकार के वर्णन अधिक हैं। संयोग में कभी महुरिया भीगने ॥ प्रसंग से प्रेम का स्फुरण होता है, कभी पति-गत्नी में हास-विलास बनता है, कभी होली खेली जाती है और कभी नाचक द्वारा नाचिका को अंग तक पान में रसकर दे दी जाती है—

पाना की बड़ीयां दे गयो, संझा घरनीदन में टाणी रे ।
माथो रात पसर को ठहरो, जद मोय बड़िया रीनी रे ।
उम बड़ियां मे जादू तूणां, ... —कर जाती रे ।

इस बीतों में संयोग की प्रतीक्षा बियोग शृंगार के वर्णन अधिक मिलते हैं। बियोग शृंगार के चार प्रकार होते हैं—पूर्वानुराग, मान, प्रवास और वरण। प्रतिम को छोड़कर दोन सभी प्रकार के बियोग बीतों में मिलते हैं। मान-मनावन ॥ एक दिन देखिये—

बीची भूली मेख वै, मुल पै डाल कमाल।

मदन गुलाबी हो रया, रिया करे मनवार।

सांख्यिक दृष्टि से इस नायिका को संकृष्टा कहेंगे। इसी संकृष्टा नायिका में ईर्ष्याद्वेषुक्त मान को जगम देने वाले संयोग बिगड़ों का बीते के दोहे में वर्णन बिपत्ता है—

बाजल को बीटो लग्यो, में बी की या डाल।

बीतम की बीहवां मगो बीई, साने बारा मान।

प्रोत्तिगतिना नायिका के अनेक वर्णन हाड़ीली बीतों में भरे पड़े हैं। शरद-पद्म बाई और प्रियतम नहीं भाये। इसलिए यह संदेह भेज रही है—

बीमवी ग्हापी जोड़ी का बरबर बी गूं जाय।

बी हो बाड़ी धुमन पड़े ऐ बी रात्र।

रतन बियासो लागियो, छंड पड़े बसराळ।

बाबन बेटी मोलझा, बियां मरे भरदार।

एक अन्य प्रोत्तिगतिना की रया बड़ी दयनीय बिबिध की गई है—

ए ग्हाने मेरा मेर प्यारी बी ग्हाया ललारतिया।

ऊं बी हो बाग लयब की संभारियो हलोळा से ऐ बी।

ग्हाया ललारतिया।

×

×

×

ए ग्हाने बीऊं बी बीं बी बावे बी ग्हाया ललारतिया।

ग्हाने मुलईं मान न माने बी।

बी गूं हो गुल-गुल कीबर होवी बी ग्हाया ललारतिया।

इसमें 'ईश', 'बिदाह' व 'बिगना' संभारियों की बिजनी सुन्दर व्यंजना है। मूल-दृष्ट पर चिहर होना और मुख से मान न माना अनुभाव है। लघु के समान लालाब का बरतना उद्दिष्ट है तथा आनन्दन भाव है, जो दूर देश बना दिया है। बिहने बरतना लयब से रति लकी की बानि निकलती है।

विपत्ता शृंगार के अनेक बीत हाड़ीली में मिल जाते हैं जिनमें बिगड़ बीत का बरतना भी बिपत्ता बिपत्ता है। इन बीतों में बाब-दरंदों की ही अधिक

शान्त तथा भक्ति रस

शृंगार के पश्चात् सबसे अधिक गीत हाकीती में शान्त तथा भक्ति रसों के मिलने हैं। ऐसे रसों के वर्णनों ने सवार की नश्वरता और परमार्थ के प्रति अनुभूति का चित्रण मिला है। संसार क्षणभंगुर है। उसके नश्वर उल्लासों के क्षान्त के रूप उद्बोधन की इनकी सरल अभिव्यक्ति कम ही रसनों पर दिखाई देती है—

चामड़ा की फूलझी मज्जन कर सै ।

चामड़ा का हाथी, चामड़ा का ऊँट ।

चामड़ा का बाजा बाजै चारुं ई खूँट ।

इसी भाव की अनुपम की मुवाफिर बतलाकर एक दम्य गीत में हृत् प्रकट अभिनित किया गया है ।

म घर तेरा, न घर मेरा, छापर दीना देरा ।

मुवाफिर मद कैरैवा माया ।

पारा कटै जीवरा बाळा ।

‘कटै जीव बा बाळा’ में पुनर्जन्म की समाप्ति का लक्ष्य है। वृ मुवाफिर है माया मुझे घर बनाने की कोई आवश्यकता नहीं है ।

भक्ति रस के वर्णन विविध देवी-देवताओं के स्तोत्रों तथा प्रवचनों में मिले हैं। मिथ्य गीत में अवहीन ने जो स्तुति की जा रही है वह किसी रसभाविक तथा हृदय में निहरी हुई है—

राग योग मोई बल न परन है, तनक तनक तन रैन ।

हरन मोहि देगा बीगो जी ।

हरन मोहि देगा बीगो जी, गहार मन मोहन जगरीन ।

बबर मोरि देगा बीगो जी ।

हास्य रस

हास्य रस के उदात्तता भी मोहनीयों में मिल जाते हैं। एक बीर रस की रानी की मधुर से मधुरी से बात किया। छतरी चम्पी के प्रति बहुत मधुर की गुणों से केवल मदन ही मदन की। छतरी बहुत भी एक की छतरीही मेहर निजम पदा और दुर्लभ रस है की —

दुर्लभ रस के रस में, मुनेई की मुनी गान ।

कोरि न बाहर का वरा जी राव ।

बादलो में बीचने कागड़ी, बरी मदन न गरी ।

बादलो में बाहर का वरा जी राव ।

मांछर हेरलु नीसरधा, सो धोड़ा मगवार ।
 कोटा बूंदी हेरियो डोला हेरयो छै नागरवान ।
 डाल तरवारं माछर न मरै, डोला चमटी मूँ मर जाय ।
 गोरी न माछर खा गयो जी राज ।
 मांछर की माय, 'यो सद मारयो छै जोड जवान' ।
 मांछर की माहणी, 'यो सद मारयो खेदुषा का सरदार ।
 सेजा का सरदार ।
 पियारी न मांछर खा गयो ।
 गोरी न माछर खा गयो ।

अद्भुत रस

हाड़ीनी लोकगीतों में कुछ उदाहरण अद्भुत रस के भी मिल जाते हैं । लोकगीतों के अनिश्चित अनेक आश्चर्यजनक मुक्यावों से भरी हुई पहेलियों में भी इस रस के उदाहरण भरे पड़े हैं । इस रस का एक उदाहरण देखिये—

एक अर्धमा में सुण्या माई, कुवा में लागी धाय ।
 फाणी फाणी जल गया, सो मांछरी खैलै काय ।
 अर्धमन से भीटी बली, पीकर गोमलु तेल ।
 बनला में दबाया मंजन, सर पै राखी रैन ।
 भीटी बरी पहाड़ पै, भींगलु चास्या चमार ।
 सवा लाल जूयां बली, बइस बण्णा हजार ।

हाड़ीनी की स्त्रियों द्वारा गाये जाने वाले गीतों में रीझ, बीर, बीमरस तथा भयानक रसों के उदाहरण नहीं मिलते हैं । ऐसे उदाहरण पुरुषों के गीतों में मिल जाते हैं, जिन पर आगे विचार किया जायगा ।

वस्तु-व्यापार द्वारा भाव-व्यंजना के भी कुछ सुंदर उदाहरण इन लोक-गीतों में मिल जाते हैं । पति परदेस जाता गया और दीर्घकाल से नहीं लौटा । इन दीर्घकालीन भाव की व्यंजना बितने सुंदर ढंग से इन गीतों में की गई है—

पाँच पाना को बइसो भोपियो,
 होयो छै गैर धमेर
 मायाग सोभी घन पर धाघो ।

पाँच पत्तों का पीया पान के अश्चयन-मय नादिका ने सगाया था । वह घर बिशाल बूटा बन गया है और उससे अनेक जानियाँ व पत्ने निजल भाये । हे हे मंपति के सोभी, घर तो घर था आघो ।

शान्त तथा भक्ति रस

शृंगार के परचायू सबसे अधिक गीत हाथीनी में शान्त तथा भक्ति रस मिलने हैं । ऐसे रसों के बर्णनों में शृंगार की नरकरता और परमात्मा के प्रति प्रभु का चित्रण मिलता है । शृंगार आत्मभंगुर है । उसके नरकर उतरारणों के शान्त के उद्बोधन की इसी गरम अभिव्यक्ति कम ही रसों पर दिखाई देती है—

चामड़ा की कूली भजन कर लै ।

चामड़ा का हाथी, चामड़ा का ऊँट ।

चामड़ा का बाजा बाजे बाक' ई लूँट ।

इसी भाव की मनुष्य को मुभाकर बतवाकर एक गद्य गीत में इन प्रभावित किया गया है ।

म घर तेरा, म घर मेरा, छापर दीना डेरा ।

मुताकिर रुद कैरेगा माला ।

धारा कटै जीरका जाळा ।

‘पटै जीव का जाळा’ में पुनर्जन्म की समाप्ति का सङ्घ है । मू मुभाकिर है म मुके घर बनाने की कोई आवश्यकता नहीं है ।

भक्ति रस के वर्णन विविध देवी-देवताओं के स्तोत्रों तथा भक्तों में भरे हैं । निम्न गीत में जगदीश से जो स्तुति की जा रही है वह जितनी स्वाभाविक हृदय से निकली हुई है—

रात सोस मोई बळ न परत है, तलक तलक दन रैन ।

दरस मोहि बेगा बीज्यो जी ।

दरस मोहि बेगा बीज्यो जी, म्हाारा मन मोहन जगदीश ।

सबर मोरि बेगा बीज्यो जी ।

हास्य रस

हास्य रस के उदाहरण भी लोकगीतों में मिल जाते हैं । एक भीर पति की पत्नी को मच्छर ने झुली में काट लिया । अपनी पत्नी के प्रति यह मच्छर की घृष्टता उसे कितने सहन हो सकती थी । मनः वह भी एक सौ झरझरोही लेकर निरल पड़ा भी दुनिया छान डाली —

सूती छो रंग मैं नैं, सूती छो सूटी ताण ।

गोरी न माछर खा गयो जी राज ।

छाटयो छो बीपली बांगळी, पटी मर बांगळी ।

जेणे न माछर खा गयो जी राज ।

मांछर हेरए नीसरपा, सो धोड़ा घसवार ।
 कोटा बुंदी हेरियो डोडा हेरघो छै नादरवाल ।
 बाल सरवार माछर न मरै, डोला बमटो भूँ भर जाय ।
 गोरी न मांछर खा गयो जी राज ।
 माछर की माय, 'यो खद मारघो छै जोड़ जवान' ।
 मोछर की माहणी, 'यो खद मारघो खेहूपा का सरदार ।
 सेजा का सरदार ।
 पियारी न मांछर खा गयो ।
 गोरी न मांछर खा गयो ।

अद्भुत रस

हाड़ीनी लोकगीतों में कुछ उदाहरण अद्भुत रस के भी मिल जाते हैं । लोकगीतों के अनिश्चित अनेक आश्चर्यजनक मुसयारों से मरी हुई पहेलियों में भी इस रस के उदाहरण भरे पड़े हैं । इस रस का एक उदाहरण देखिये—

एक अर्धमा में सुन्या आई, कुवा में लायी धाग ।
 फाणी फाणी जल गया, वो माधुकी तेलै काग ।
 जंजन से चीटी बली, पीकर नोमए तेल ।
 बगला में बसाया अंजन, सर पे राखी रैन ।
 चींटी मरी पहाड़ दे, चीमए चाट्या बमार ।
 सवा लाल जूयां बली, बड़स बण्या हजार ।

हाड़ीनी की स्त्रियों द्वारा गाये जाने वाले गीतों में रौद्र, धीर, धीमत्स तथा भयानक रसों के उदाहरण नहीं मिलते हैं । ऐसे उदाहरण पुरुषों के गीतों में मिल जाते हैं, जिन पर गाये बिवार किया जायगा ।

वस्तु-व्यापार द्वारा भाव-व्यंजना के भी कुछ सुंदर उदाहरण इन लोक-गीतों में मिल जाते हैं । पति परदेश चला गया और दीर्घकाल से नहीं लौटा । इस दीर्घकालीन भाव की व्यंजना कितने सुंदर ढंग से इस गीत में की गई है—

पांच पाना की बड़सो चोपियो,
 होयो छै गैर घमेर
 भावारा सोभी घन घर भायो ।

पांच पत्तों का पीछा पति के प्रस्थान-समय नायिका ने लगाया था । वह प्रस्थान कृत्य बन गया है और उसमें अनेक टालियां व पत्ते निकल आये हैं हे मंपति के सोभी, अब तो घर आ जाओ ।

अलंकार

अलंकारों का प्रचुर प्रयोग लोकगीतों में ही देखने की विषयता है। यह उपाय प्रयोग भाव को स्पष्ट करने के लिए होता है। उनमें केवल रूप-रंगीन वर्णन ही नहीं होता। ऐसे अनेक रस हैं, जिनमें अलंकारों के प्रयोग से वाक्य बहुत ही स्पष्ट हो गई है। हाड़ी-ती लोकगीतों का सबसे प्रिय अलंकार उपाय है। इन गीतों में उपाय के सभी प्रकार मिलने हैं, पर सुप्तोपाय का प्रयोग प्रचुरता से मिलता है। सुप्तोपाय में फिर भी यदि का कर्मत्व मनाने लगता है तो लोकगीतों में तो गीतकार का मनविशेष होता है। सादर्य और साधर्म्य के आधार पर लाये गये उपाय अनेक दूर तक नहीं चलते, पर जिनमें प्रभाव-साध्य की भाँति में रसा गया हो वे बड़े आकर्षक होते हैं। ऐसे उपायों का एक ऐसा कलात्मक प्रभाव पड़ता है कि वे बहुत समय तक मस्तिष्क में झुलते रहते हैं। एक 'जस्ता गीत में अलंकार-विधान दोनों प्रकार से हुआ है—

छो ग़ारा नैला मैला मुरमा, ग़ारी जोड़ी का जस्ता ।
 ये छो ग़ारी दाँता मैली खूँ, पीयर पूरी का जस्ता ।
 जस्ता जी गई ग़ारी कठड़ी का हीरा ।
 ये छो ग़ारा हीवड़ा तो मैला जीवड़ा,
 मरग, नैली का जस्ता ।

अलंकारों की यह झड़ी हृदयगत भावनाओं का प्रतीक बनकर आई है, किसी कलाकारिता के कारण से नहीं। अतः कितनी स्वाभाविक है। उपायों की भी देखिये, कितने समीप के हैं। वे ही हैं जो उनके आसपास हैं। नैला का मुरमा, दाँतों की खूँ, कठड़ी का हीरा और हीवड़ा मैला जीव में एक से एक सुंदर उपाय लाये गये हैं। सादर्य का आधार नहीं है, आधार है प्रभावसाध्य का। 'हीवड़ा मैला जीव' मूल प्रस्तुत के लिए अमूर्त अप्रस्तुत का विधान कितना सुंदर है। अलंकारों का प्रकृत विधान यही होता है।

एक उपाय का उदाहरण देखिये—

ग़नी सी गार गारें हंसो पेट ।

ग़नीवती स्त्री ने पेट को नारियल के समान बजाने का आधार सादर्य है। सादर्य ऊपर नहीं है, कुछ दूर तक गया है। नारियल में एक मोर बसु होती है गिरी, जो नारियल के भीतर रहती है। यहाँ भी बालक पेट में पन रहा है। 'हँसो' बावक शब्द है। धर्म सुन्दर है। अतः सुप्तोपाय का उदाहरण है।

सोक गीतों में अलंकार-योग्यता के लिए जब कल्पना बज पड़ती है तो कितने

उपाय खोज कर पाती है—

सूरज ग्हारा सायबा, चंदा देवर जेठ ।

नणुदस घामा बोजली, बमके पारुं छूंट ।

पति सूर्य है और उदय्य व देवर चंदा है । चाहे उदय्य घामु में सायिका के पति से बड़े हों, पर उसकी दृष्टि में तो पति ही सबसे बड़े है । गर्व को बिछुत-घामा कहकर उसका चांचल्य, साहज्य और गौरवपूर्ण एक साथ मूर्तिमान करदी है ।

एक समय उदाहरण लीजिये । एक समस्त व्यापार का दूसरे व्यापार पर आरोप है—
पानी मैनी डीकरी, कोई बप बस पनली होय ।

रजपूनां की भावों कोई, पीयर झूठो होय । १

कुछ उपमाओं के उपयोग करने में दीर्घकालीन निरीक्षण या परंपरागत माय्यता ही सहायक हो सकते हैं । जो डीकरी पानी में पड़ी हो और धीरे-धीरे पानी के बहने से पतली हो जाती है उसका घिसना कितना सूझ होता है इसको २-४ दिन या २-४ मास में देना नहीं जा सकता । दो-चार वर्ष में उसका घिसना स्पष्ट दिखाई पड़ता है । धीरे-धीरे क्षीण होने के लिए इसमें सुंदर उदाहरण हो ही नहीं सकता । क्षयियों में योग्य धर की उलास में कभी-कभी सुखियों का जीवन रावलों में भ्रमना जाता था, वे बूढ़ा सी लगने लगती थी । अतः रजपूनां की भावों (पुत्री) को 'पानी मैनी डीकरी' कहना कितना सुन्दर है ।

ऐसा ही एक सुंदर उदाहरण सुप्तोपमा का विषय है । यह कवन उत लड़की का है दिनका दिवाह होने वाला है—

उड़ जाऊंगी री माय, पंज सगाय,

बोड़ा बना की फावलिवा ।

मिन्हें बमत्कार प्रथम-मलकारों में बिचदास है उन्हें भी यहाँ निराश नहीं होना पड़ेगा । एक दिव्य शब्द के उपरान्त सभासक्ति द्वारा दोनों पक्षों की क्रियाओं का कितना सुंदर निर्वाह 'बोछूड़ा' गीत में मिलता है—

बोछूड़ा की साईं पैयर वाली हो,

लहरदार बोछूड़ो, माया रो लोभो बोछूड़ो ।

यह बोछूड़ो 'वृत्तिक' और 'वियोग' दोनों है । दोनों का दर्द और लहरो का साम्य कितना सुंदर है ।

१-उपमान साम्य की दृष्टि से तुलना कीजिए :

अवधि जिला का उर पर या गुरु भार ।

तिल तिल काट रही थी उसे मधुजल-घार ।

—साकेत, नवम् सूर्य, प्रतिम संवत् ।

हाइली लोकगाथा

हाइली लोक-गाथाएँ गाँवों में कुछ व्यक्तियों की जिज्ञा पर बैठी हुई हैं। प्रत्येक लोक-गाथाओं में से 'तेजाबी', 'हीड' आदि तो इसलिये प्रचलित हैं कि उनके गाने के अनिवार्य अन्तर आते रहते हैं और उनका सम्बन्ध गाँवों की धर्म-भावना से है। पर वेप गाथाएँ उपपुत्र वंशपरण के अभाव में सुप्रभाय सी हैं। अर्थ प्राप्ति में उलझे आधुनिक जटिल जीवन में वेसे को मूल को ये गाथाएँ सृष्टि नहीं दे सकती अतः अनुपयोगी सिद्ध होकर अपना अस्तित्व विस्मृति की गहन गुफाओं में छोटी जा रही हैं।

इन गाथाओं का सामकतः अधिष्ठाता से ऐसे पात्रों को मिला है, जिनका जन-जीवन से क्षीण सम्बन्ध है। अतः व्यक्ति में सामाजिक, पारिवारिक या वैयक्तिक स्फूर्ति देने की क्षमता इनमें नहीं मिलती। जिस गाथा में यह क्षमता है उसे प्राज्ञ भी महार-पूर्ण स्थान प्राप्त है। 'तेजाबी' ऐसी ही गाथा है। और और शृंगार रस कुछ गाथाओं में रस रसा तक नहीं पहुँच पाये हैं। वैयक्तिक राग द्वेष उल्लाह रमायी को साधारणी-कृत नहीं होने देने, क्योंकि उसमें लोक-स्वाधी हृदय को स्फूर्ति देने की क्षमता नहीं है। पुन्नीराज की बीरता का आधार व्यक्तिगत स्वभाव-विषमता ही है, आत्मभयन की-घाटी के राजा, पुन्नीराज के नामा की—दुष्टता नहीं है। उरर तेजाबी का उल्लाह लोक-मानस में उल्लाह भरने वाला है। शृंगार रस की धारा 'बगडासों की हीड' में बही है, पर आत्मभयन के प्रतीकित से वह निरन्तर नहीं कही जा सकती।

समस्त गाथाओं की अर्थ-रीनियाँ समान सी हैं। युद्ध के वर्णनों में एक ही प्रकार की युद्ध-संक्षेप व युद्ध-प्रणाली पाई जाती है। योद्धाओं को युद्ध के पूर्व आमंत्रण करने व उन्हें दाय्य विवर्तित करने में भी एक ही प्रकार की व्यवहारों प्रचुर हैं। सभी नायकों की प्राम में अवेन से पूर्व किसी न किसी परिहारित से भेट करनी पड़ती है।

पुरुष पात्रों में बीरता और वैय्य श्रुत विद्यमान है और स्त्री पात्र सुन्दर हैं, अलङ्कृत हैं तथा 'दखणी और' छोटे हैं। स्त्री पात्रों में मानस्य अत्यन्त दक्ष एवं प्रेरक है और अत्यन्त ममतावान भी है। बहिनें आनु-अम से धात हैं, परिनों की अपनी अपनी विशेषता है। किसी में कीर्त्य सृष्टिमान है, तो किसी में सतीत्य भरा पड़ा है, तथा कोई केवल सत्य-प्राप्ति में उत्तर है। तेजाबी की पत्नी परम सती है और वैय्य सत्य-प्राप्ति में उत्तर है। पुरुष पात्रों में युग का अन्तिम व नये की धारण है, प तेजाबी का अन्तिम उत्तरावस्था है। सभी पात्रों के चरित्र-विषय में केवल सत्य

रखाएँ उमर पाई हैं। सब यात तो यह है कि इस प्रकार की लोकगाथाओं में घट वर्णन पर जितना अधिक ध्यान रहता है उतना ही संगीत की रक्षा पर। कवि विषय को तो अत्यन्त गौण समझ जाता है।

यद्यपि इन रचनाओं में यत्किचित् देशकाल का चित्रण मिल जाता है, उसमें सर्वत्र सन्तुल्यता नहीं पाई जाती। राम के काल में युद्ध में तीनों का प्रयोग ऐ ही होय है। सभी पात्र एक ही वेशभूषा व अस्त्र-शस्त्र धारण करने वाले हैं। देवकी में पट्टे के पात्रों की थोड़ियाँ तक भवानी का अवतार हैं। भारतीय धार्मिकता और अविश्वाम गाथाओं से विद्यमान है। इसीलिए प्रसंगिक शक्तियों के प्रति अत्यन्त आस्था भक्त गाथाओं में मिलती है; जिनमें वर्तमान बौद्धिक युग का समाधान और विश्वास नहीं सोचा जा सकता। अज्ञात कवियों द्वारा लिखी गई ये रचनाएँ दुःखान्त ही प्रविष्ट हैं। संभवतः किसी और का स्मारक बनाने की प्रथा जब देश में बली तक उस समय सम्बन्ध हृदय से था, यह कदिप्रगल्भ नहीं थी। फिर उसका स्मारक हृदय में भी स्थाय्य रूप से बनाने के लिए कालान्तर में लोक-गाथाओं की सृष्टि हुई। अतः शहीदों की स्मृतियाँ दुःखान्त लोक-गाथाओं की जन्म देकर रह गईं। ऐसी गाथाओं की रचना संभवतः ऐसे प्रतिभा संपन्न भाटों के द्वारा हुई जो द्विगुण में कविता लिखने में असमर्थ थे, पर जिनमें कवि कर्म के संस्कार बँटानुगत थे। इसीलिये शौरगाथा-काल की चेतना परिवर्तित वेश में इन गाथाओं में विद्यमान है।

किशोरसिंह बारहठ ने इनकी रचना 'पंचाङ्ग' छंद में बताई। उनके अनुसार 'पंचाङ्ग' एक संकर जाति का छंद है, जिसमें कहीं तो दोहों की बिगड़ा हुआ स्वरूप दृष्टिगोचर होता है और कहीं दंडक जाति का छंद-विशेष का उपयोग किया जाना पाया है, पर पंचाङ्ग काव्य की एक शैली ही प्रतीत होती है। आधुनिक प्रचलित लोक-गाथाओं के छंदों के सम्बन्ध में कोई निश्चित नामकरण करना कठिन प्रतीत होता है। क्योंकि उनकी स्थिति गायक-तरक है। प्रत्येक गायक प्रत्येक प्रश्न के एक दो शब्दों को या तो घटा-बढ़ा देता है या तोड़-भरोह देता है। इससे छंद की धारणा ही नष्ट हो जाती है। तुल्यता भी इनमें नहीं मिलती।

हाइली लोक-गाथाओं के दो प्रकार हैं। विशालाकार लोक-गाथाएँ और लघु-कार लोक-गाथाएँ। प्रथम धेरों में तेजाजी, परवीराज की लड़ाई, बगदावत की हीर और रामनक्षत्र या राम-रतामण गातो है और दूसरी धेरों की लोक-गाथाएँ हीरामनजी और चक्रमणी जी को गायना है।

तेजाजी

हाइली लोक-गाथाओं में तेजाजी का प्रमुख स्थान है। इसे प्रतिवर्ष नियमित रूप से गाया जाता है। यह गाथा लम्बी है। अतः इसका गाने का काल दीर्घ होता है। ग्रामों में इस गाथा को एक भास पूर्व से गाना आरम्भ कर देते हैं और तेजा-दशमी — माइतद शुक्लपक्ष दशमी को इसका गायन समाप्त हो जाता है। इसी दीर्घ काल तक गाये जाने की परम्परा को देखकर 'तेजाजी गाओ' मुहावरे का में भी प्रयुक्त होने लगा है, जिससे निष्ठानेपन का संकेत मिलता है। गाने के उपकरणों में ढोलक, मंजीरे तथा कभी-कभी झलगेजे प्रयुक्त होते हैं। साधारणतः यह गान तेजाजी के भंडे के घास-पास चलता है जिनसे गाव में निर्यात स्थान पर गाढ़ दिया जाता है। और तेजा दशमी के दिन उस स्थान पर भे जाया जाता है जहाँ तेजाजी की प्रतिमा बनो होती है। इस गाथा को गाने की दो शैलियाँ प्रचलित हैं। एक शैली के अनुसार सभी गायक भंडे के घासपास एकत्र होकर ढोलक और मंजीरे के उतार-चढ़ाव के साथ गाते चलते हैं। दूसरी शैली में, एक कुशल गायक पहले गाथा की कुछ पंक्तियाँ गाता है, तत्पश्चात् शेष गायक उसे दुहराते हैं। बाद्य-यंत्रों का साथ सदैव चलता रहता है।

तेजाजी की मान्यता अशिक्षित वर्ग में अत्यधिक है और इसीलिये उस वर्ग के मायाल-वृद्ध उपर्युक्त शिष्टि को ग्रहण करते हैं। उनके विश्वास के अनुसार तेजाजी ऐसे देवता हैं, जिनका नाम लेकर सर्वदंशित व्यक्ति के घरे में सूत्र बांध दिया जावे तो बिप का प्रभाव नहीं हो पाता और व्यक्ति जीवित रहता है। तेजा कशमी ॥ दिन ज गये मे बंधे सूत्र को काटा जाता है, जिसे "दसो काटना" कहते हैं, तब दंशित व्यक्ति की 'मै'ङ्ग' (विवासावस्था में उत्पन्न उन्माद की लहर) घाने लगती है और कुछ समय पश्चात् वह व्यक्ति नितांत स्वस्थ हो जाता है।

तेजाजी की जीवनी से सम्बन्धित कुछ लेख की पुस्तकें मिलती हैं। किन्तु हाइली बोली में नहीं है। हाइली बोली की यह लोकगाथा मौखिक परम्परा में चली आ रही है। इसीलिए विभिन्न स्थानों के विभिन्न व्यक्तियों से तेजाजी सुने जा तो उनमें अन्तर मिलेगा। यह अन्तर कथागत विकास का ही प्रायः होता है अतिशय नही।

कथानक

तेजाजी गाथा के नायक है जिनका विवाह अति बाल्यकाल में हो गया था और जिसका उनको स्मरण तक नहीं था। एक बार जब वे स्नान करके घाट पर स्नान लगाकर बैठे हुए थे तब माना सूखरी पानी भरने आई। उसने झूठे ही अ

पुत्र को रोने लगे बहाना करके दीघ घाट से दूर हट जाने के लिए कहा और जब कुछ दाने बढ़ी तो माना भूखरी ने कह दिया—

‘झूठ वणों मत बोले रे घोड़ी जी हाऊ ।

म्हारो कीर चारो सासरो’

इस मचीन रहस्य को ज्ञात करके तेजाजी ने यह निश्चय किया कि वे अपनी पत्नी को लेने समुराल जावेंगे । पहले तो माँ ने बातों में छुनवाया, पर बाद में यह कर स्वीकृति दी कि पहले अपनी बहिन को समुराल से लाकर वहाँ रस खा, वहीं रक्षावन्धन का खोहार खा रहा है और तत्पश्चात् अपने समुराल चला जाना । उन्हें माता की आज्ञा शिरोधार्य की । अपनी बहिन राधा के समुराल में जाते समय मार्ग कुछ छुटेरे मिल गये, किन्तु सोटते समय इसी मार्ग से जाने का उनकी वन देश तेजाजी भागे चले गये और बहिन के समुराल पहुँचे ।

वहाँ पर उन्हें हादिक प्रतिभ्य प्राप्त हुआ, पर बहिन को नहीं भेजा गया सोटते हुए कुछ दूर जाने पर उन्हें अपनी बहिन भाती हुई दिखाई दी तो तेजाजी ने पूछा—

सबकी खंदाई भाई छै नै बानड़ म्हारी ।

साखीया सपा से दूटण न कर भाई नै ।

और बहिन ने विश्वास दिलाया कि उनकी आज्ञा से ही भाई हूँ तब बहिन को लेकर छुटेरों के पास पहुँचे । इस पर वे बहुत हर्षित हुए । अब तेजाजी ने अपना भाला एक पेड़ में धुमा कर कहा कि यदि तुम इसे निकाल सको तो मुझे लड़ने का साहस करना । छुटेरो ने प्रयत्न किया पर भाला नहीं निकला । तब राधा जाकर भाले को निकाल साई और छुटेरे भाग निकले ।

तेजाजी राधा को लेकर घर पहुँच गये और अपने समुराल चढ़ने की तैयारी करने लगे । उनकी आभी ने एक दुःस्वप्न देखा कि तेजाजी की ‘काकड़ देवड़ी’ (मृत्यु) हो गई है । इसलिये उसने मना किया, पर तेजाजी ने नहीं माना और वे घोड़ी पर बैठकर चले गये । मार्ग में अनेक अपघनकृ हुए । उन्हें वे शक्ति के वन पर अनुकूल करते चले गये ।

बाँबां सु जीवां घाबा ये कोबर राणो ।

न तो दूँगूँ मजका की बखेरूँ बारा पालड़ा ।

इस प्रकार जब वे आगे बढ़े जा रहे थे तब मार्ग में एक वन जलता हुआ दिखा दिया । उसे वे बुझाने लग गये और उधमें जलते हुए एक सर्प को बचा लिया ।

पर इसलिए हर्षित हो गया कि उसकी पत्नी (सर्पिणी) तो अब गई

घोर छत्ते बसा लिया गया । वह सर्प तेजाजी को काटने लगा तो उम्हीने उसे बचन दिया कि मैं लोहूंगा सब यहाँ अवश्य झाड़ूंगा और सब ही तुम दंडान कर लेना ।

बाढ़ से मुक्त बनाम नदी को छोड़ी पर पार कर वे सतुराल पहुँचे । वहाँ उनका खाने-पीने में अनादर हुआ, जो उनके लिए असह्य था । अतः वे लौट पड़े उनकी पत्नी भोइल और उसकी सहेली माना गुजरी ने उन्हें मनाया—

गुजर की माना लुमी छै, हे छोड़ी जी हाऊ ।

ऊँकी भोइल लुमी छै पना के पावई ।

अब तेजाजी माना गुजरी के प्रतिवि बन गये ।

उसी रात्रि में और माना की गायें घुराकर ले गये । अतः वह विलाप करने लगी । किसी का साहम नहीं हुआ कि सुटेरों से गायें छुड़ा लावे । अतः गुजरी को तेजाजी से जाकर कहना पड़ा—

गांव में रांडा बनै छै रे जीजाजी गृहार ।

मरवां नै कैरी छै सांवी कांवरणा ।

और रोने लगी । इस पर तेजाजी छोड़ी पर बैठकर सुटेरी के पास पहुँचे जो मुक्ति से काम लेते हुए कहा—

बाने तो बरी करी छै रे मामाजी गृहार ।

माछेज की गाणा नै धेर लाया ।

और जब तेजाजी द्वारा समझ दिलाया गया कि उनकी माँ ने उन सबके राख बाँची की, सब सुटेरों ने गायें भीटा दीं ।

गायों में एक बछड़ा नहीं भीटा था । अतः माना के आग्रह पर उन्हें बुला देने में जाना पड़ा । इस बार दोनों में अर्थकर मुझ हुआ । वे अपने-वै घोर के अनेक अतः वे घायल हुए—

बुबा मण लोयो तो छोड़ी का डील वे—

बैठे होया छै रे छोड़ी जी हाता ।

बुबा मण लोयो होयो आगणा डील वे ।

बम बम में सेच टूट गया छै छोड़ी जी हाऊ ।

भीला माखीट मगाया छै रे ।

और बगड़े को लाकर माना गुजरी को भेंटना दिया । तेजाजी की पत्नी उनका यह दया देखकर रो पड़ी । अब तेजाजी सर्प को दिये बचनों का निर्वाह करने के लिए लौट पड़े तो वह भी पीठे होयो । तेजाजी सर्प के पास बैठ गये और छोड़ी का

उनकी बहिन तथा माता को बुला गई। दोनों के कारण गर्भ-द्वजन के पीर पर कोई आग घात नहीं रह गया था। अतः तेजाजी ने भीम निदाजी की मर्त ने उसमें काट दिया—

बाहो हो जीव के सुखी हो ।
जीमा के हगो हो जाट की बावड़ी ।

घोड़ी को भी कान में काटा गया। अंत में रानी भीड़न बिगा बनाकर मर गई—

ऊँकी भीड़न ने घोर तेजाजी ।
दोगा ने बराबर मउ घो मरी नाराज ।

ऐतिहासिकता

तेजाजी राजस्थान के ऐसे घोर हैं जिसकी जीवन-गाथा लोक-जीवन में समा गई है और जिन्हें देवता का यह प्रदान कर स्थान-स्थान पर उनकी देवलिपि (अनुरिपि) निमित्त की गई है। अतः यह स्वामाविक है कि इस घोर की जीवन-गाथा के सामाजिक घटनाओं और घोर कृत्यों की कहानियाँ जुड़ गई होंगी। इसलिये जो गायक हाड़ी-दोह में गाई जाती है उसमें ऐतिहासिक घंटा बितना है, यह विचारणीय है।

लोकगाथाओं के अतिरिक्त तेजाजी के जीवन से सम्बन्धित अनेक छोटी-छोटी पुस्तकें उपलब्ध हैं जिनके लिखने में ऐतिहासिक तथ्यों की रक्षा के स्थान पर जनश्रुतियों का आश्रय ग्रहण किया गया है। अतः वे प्रामाणिक नहीं कही जा सकती। ऐसी पुस्तकों से शिक्षणगढ़ से प्रकाशित श्री रामगोपाल शिवरामजी राव की लिखित 'तेज-सीला' है। इस पुस्तक का लेखक मूल पृष्ठ के पृष्ठ भाग पर लिखा है, "यह पुस्तक प्राचीन लिखावट महारमा गोपीदासजी श्री कृष्णदासजी का मार्तिलार गद्य रूप सम्बत १७३४ की लिखावट थी उसे मैंने पद्य रूप देकर आधे कर कमलों में प्रस्तुत की है।" मूल पुस्तक का, जो सम्बत १७३४ की है, आधार भी सबबाही महाराज मुलदासजी की सम्बत १४२५ में लिखी कथा है। 'इन उल्लेखों से पुस्तक की प्रामाणिकता विचारणीय बन जाती है। इस सीला से कुछ तथ्यों पर प्रकाश पड़ता है। पुस्तक के अनुसार तेजाजी सरनाल के निवासी थे और धोलिया जाट थे। उनके पिता का नाम ताहड़ और माता का नाम यशोदा था। तेजाजी का विवाह रायमल की पुत्री प्रेमलता से प्रति बाल्यकाल में हुआ था। लोकगाथा के अनुसार ही तेजाजी जब पनेर में अपने सगुरान पहुँचे तब वहाँ अपनी सास द्वारा उनका अपमान हुआ। जब वे लौटने लगे तब साधू भूजरी की प्रार्थना पर उसके प्रतिबिम्बे बने। रायमल की पत्नी की प्रेरणा से साधू

गूजरो की गायें बोरी बली गईं और उन्हें छोटा ले जाने के इरासे में तेजाजी घायल हुए तथा अन्त में सर्प दंश से उनकी मृत्यु हुई ।

उपर्युक्त अंश 'तेजलीला' की कथा का उत्तरार्द्ध है । पूर्वाद्ध में तेजाजी की प्रेमलता की प्रथमः महाराज कश्यप नाम और नागदेवी के अवतार बताये हैं और अवतार तरुणीन गौ-रसा की आवश्यकता के हेतु हुए । कश्यप और उनकी पत्नी अवतार लेने की प्रेरणा विष्णु भगवान् और इन्द्र से मिली है । इस प्रकार पूर्वाद्ध प्रतीकिक घटनाओं से युक्त और अविश्वसनीय है । उत्तरार्द्ध का आधार अदभुति प्रतीत होती है जिसकी रक्षा हाइड्रोली सोफ गायों में भी हुई है । 'तेजलीला' के लेखक अनुसार तेजाजी की जन्म-तिथि संवत् १३३० भाद्रपद दशमी रविवार है और इन प्रथम विवाह संवत् १३३३ चैत्र शुक्ल एकादशी को हुआ था । इनके पाँच विवाह हुए, सब पत्नियाँ मृत्यु की प्राप्ति होती चली गईं । 'लीला' के अनुसार उनका स्वर्ण संवत् १३५० चैत्र शुक्ल दशमी को हुआ ।

ठाकुर देवराज ने 'मारवाड़ का जाट' इतिहास लिखा है, जिसमें तेजाजी जीवन-वर्ष पर तीन स्थलों पर विचार हुआ है । एक स्थल पर धोखा गोत्र के छोटीजी के आधार पर तेजाजी का सक्षिप्त परिचय इस प्रकार दिया गया है—

तेजाजी का जन्म संवत् ११३० माघ शुक्ल चतुर्थी बृहस्पतिवार को हुआ उनके पिता का नाम ताहड़ या और पत्नी के राव रायमल की बेटी पेमल से हुआ विवाह हुआ था । पेमल गौरी उनकी अन्तिम स्त्री थी । इसने पहले उनके पाँच विवाह और हो चुके थे । इनकी माँ का नाम राजकुंवर था । 'छोटीजी भी मुरमुरा गाव हो उनकी दाहीदी का स्वाग बताता है ।' संवत् ११९० वि० की माघ कृष्ण चतुर्थी उनका बलिदान हुआ था । यह छोटीजी की बही का कवन है किन्तु सर्वसाधारण अनुसार शुक्ल दशमी उनके बलिदान की तिथि है ।

उपर्युक्त दोनों आधार विश्वसनीय नहीं प्रतीत होते हैं । दोनों का आधार अदभुति प्रतीत होता है जिसमें बाद में तिथियों का योग देकर उसे प्रामाणिक बनाने प्रयत्न किया गया है । इसीलिये दोनों की तिथियों में पर्याप्त अन्तर है । यहाँ तक तेजाजी के छे विवाहों से सम्बन्धित स्थितियों और कन्याओं के नाम भी परस्पर नहीं साते पर कुछ विश्वसनीय जानकारी भी प्राप्त होती है—वे धोखा गोत्र के उनके पिता का नाम ताहड़ या ताहड़ या । उनमें दो प्रेम मर गए थे । तासा साएँ गूजरी की गायों की रक्षा करते हुए वे घायल हुए और सर्वदंश उनकी मृत्यु कारण बना । उपर्युक्त तथ्यों की प्रामाणिकता 'मारवाड़ का जाट इतिहास' के

ने भी स्वीकार की है।^२ पर इनकी जन्म तिथि के सम्बन्ध में लेखक किसी निष्कर्ष पर न पहुँच कर इनका जन्म 'ग्यारहवीं' सदी के प्रारम्भ में भादों सुदी को मानता है। इस निर्णय का आधार केवल कहना होने से उसे प्रामाणिक कहा जा सकता।

'तेजाजी' क्या दुःखान्त है। क्या में कलात्मकता के निर्वाह की अपेक्षा की अनुरूपता ही अधिक मिलती है। इसलिये क्या का विकास सरलतम ढंग से है। कहीं भी उसमें कुत्रिम गति लाने का प्रयास नहीं मिलता है। इतना होने पर 'तेजाजी' की क्या साक्षर्यलुहेन तथा क्या-सूक्ष्म नहीं है। बाल-विवाह की विधि का स्मृति में परिवर्तन और तेजाजी की समुदाय जाने की उत्पत्ति से कहानि की मूल्य उत्पन्न हो जाता है। बहिन को लाने व सुटेरों के प्रसंग प्रासंगिक क्या कर सांघिकारिक क्या के प्रवाह में विविधता उत्पन्न नहीं करते। भाग्य के प्रसंग का महत्त्व उदाहर से विशेष करते हुए भाग्य बढ़ते देखकर थोड़ा भी विस्मय-यु भाग्य बढ़ता बनता है। सर्प की रक्षा की घटना से थोड़ा की उत्पत्ति तीव्र हो जा है। पराशरवात् समुत्पन्न में हुए प्रनादर से जो विषम स्थिति उत्पन्न होती है, उसी समाधान माना सुखी ढाँच होता है। ठीक इसी के परवात् सुटेरों द्वारा पाये हुए क ले जाने की घटना और उसमें प्रदर्शित तेजाजी का महत्त्व सीधे थोड़ा के भावना समुद्र में उबार उत्पन्न कर देता है। क्या की करम-सीमा वहाँ जाती है जब पत्नी, बहिन व माता की उपस्थिति में तेजाजी की निकासते है और सर्प उन्हें काटता है। क्या का यह कफलतम प्रसंग है जिसे सुनकर कोई थोड़ा मधु भोजन किये बिना नहीं रह सकता।

तेजाजी की कथावस्तु का निर्वाह सरलतम होते हुए भी ऐसे प्रसंगों से सूक्ष्म नहीं है जो उसमें कोट्टन व विस्मय न उत्पन्न करने हो। क्या एक पग भाग्य बढ़कर एक-पाद जगत में ले जाती है और फिर दूसरा पग दूसरे जगत में रखकर थोड़ा का हृदय भावों से लवण कर देती है। तेजाजी की क्या की घटनाएँ कहीं दूरी हुई नहीं है। कार्य-कारण सम्बन्ध में साबित होकर अंत तक उसे विश्वास की परिधि के भीतर स्थित किये रहती है।

चरित्र-चित्रण

'तेजाजी' में चरित्र पर प्रकाश प्रत्यक्ष और परोक्ष दोनों प्रणालियों से पड़ा है, पर अधिकांश में दृष्टोद्भव द्वारा ही चरित्र लाने पाये हैं। इन पात्रों के प्रमुख नाम तेजाजी हैं। लोह पात्र माना सुखी, मोहन, माजी, मुनछ, राधा व कोड़ी

गोण है। तेजाजी का चरित्र-विशेष धार्मिक कलात्मक हुषा, इसमें यह पात्र श्रोता के मस्तिष्क पर अमिट छाप छोड़ जाता है।

तेजाजी

गाथा के नामक तेजाजी जाट जाति के एक वीर पुत्र है। कठिनाइयों में स्वयं निर्माण करने का धर्म्य उत्साह उनमें मरा पड़ा है। इसीलिये वे अपराधियों की चिन्ता नहीं करते, अपितु उन्हें शक्ति के बल पर अनुकूल बनाते चलते हैं—

सूण मनातो जावे छै रै घोड़ी जी हात्ता,
जारघो छै दन में एकसो।

यही धीरता भयंकर युद्ध में भी दिखाई देती है। माना गूजरों का बछड़ा लाने के लिए वे वीर अपने प्राणों की बाजी लगा देने हैं। बचने का निर्वाह वे किसी भी समय करने के लिए प्रस्तुत रहते हैं। अतः मृत्यु की सामने सड़ा देवदार मरनी चिरिस्ता की चिता उन्हें नहीं होती, अपितु चिन्ता होती है—

लहया लेल घोडा बाध्या छै री गूजर की माना,
बाधा चुकौना काळा की भूरी बावस्या।

धीरता के साथ क्या और सहानुभूति उनके चरित्र में मरिछ-कांचन का संयोग है। इन्हीं मानवीय उदार गुणों से प्रेरित होकर वे चलते हुए बल की मुझने लग जाते हैं और जलते हुए सर्प की बजा सेते हैं। वीर-रक्षा की भावना भी उनमें विद्यमान है—

सूपी घूँदादा बाल नै री घोड़ी म्हारी।
बारो बळ रघो छै गऊ-नरास को।

तेजाजी परम भगवद् भक्त रूप में भी सामने आते हैं। उन्हें मरिय प्रति भगवान की सेवा साधने की लगन बाल्यकाल से ही है। इसी का प्रभाव है कि उनके सामने भूत छिप नहीं सकती—

भूँठ घणी मत बोले हे गूजर की माना,
बुढ़या छै बसाद, बाळू बारो खेल रघो।

इसी धार्मिकता का प्रतिकलन उनकी चारित्रिक पवित्रता में होता है। अपनी बहिन के समुदाय में पहुँचने पर पनघट पर 'भरया माँट उवाया सूँ' ज्वाग बटा दूँ' का प्रस्ताव जब एक पनिहारिन की ओर से होता है तब तेजाजी कह देते हैं—

ज्यूँई मरिया, ज्यूँई उब लै, कणियारी माना,
पेला को तरिया नै मेनुँ कळसो बैबड़ी।

उन्हें सामाजिक-पारिवारिक समर्पण अत्यधिक प्रिय है। किसी व्यक्तिगत वेश में वे कोई ऐसा कार्य नहीं करना चाहते जो पारिवारिक शांति को भंग करने बहिन से यह पूछकर कि तू 'लासीला सगा' से पूछकर आई है न, इस प्रश्न देते हैं। दूसरों की भावनाओं का धारण करना और पारिवारिक रीति-रिवाज निर्वाह भी उन्हें प्रिय है। अतः बहिन हैं यहां एक बार भोजन करने पर 'भू भोजनी' भैसे दे देते हैं—

सांसा मैं तो भूरी दीनी छै—

बैण मैं साईं, दीनी छै बरमा भोजनी।

वे माता और भाभी की आज्ञा का पालन करने वाले हैं। इसलिये उनसे पर ससुराल जाने के पूर्व बहिन को लेने चले जाते हैं। यहीं वे व्यवहार-कृश प्रारम्भ-प्रतिष्ठा-प्रिय रूप में भी सामने आते हैं। अतः वे मांगे तैयार अपनी नहीं जोतते—

मांग्या होल्पा मैं जोऊं मोबाई ग्हारी।

और न ससुराल का मनावरपूर्ण प्रतिष्ठा स्वीकार करते हैं।

घोड़ी के प्रति उनके हृदय में इतना ही प्रेम है जितना किसी पुरुष में प्रिय पुत्र के प्रति होता है। उनका तनिक भी दुःख वे नहीं देख सकते। जब घोड़ी को पीट देती है तब वे भी उसे बहिष्कार करते हैं—

हाल तो कंदेर की/तोड़ी छी रें घोड़ी की हाळा,

माळी की छोरी के सांठयां मांड बा।

संक्षेप में, हम कह सकते हैं कि तेजाजी का चरित्र मानवीय गुणों का जोड़ इनके चरित्र में जाति और व्यक्ति दोनों का समन्वय है। इनका निष्कलुष भाषा को लोगों का कंठहार बनाये हुए है।

भोडळ

मदना जाट की पुत्री भोडळ माया की नायिका है। वास्तविकतात्मक विवाह विरमुक्ति उसमें भी विद्यमान है। उसमें भारतीय नारी के प्रार्थना मूर्तिमान है। ते जब बहने को लेने के लिए जाने लगते हैं तब वह भी जाने का प्राग्रह इस माया करती है—

भाई बास बण जाऊंभी रें साबंद ग्हाप।

मळरा भेजूंभी दांत की धूप के माईनै।

और इसी रूप की वरम सीमा वहां देखने की विनयी है जब वह परमात्म सन्निध्य की मांग रही है—

मोड़ल तो बाभी वे बैठे छै रे घोड़ी जो हाव्य
सउ मांग रो छै सरी भगवान सूँ ।

मोड़ल का वास्तव्य प्रेम आध्यात्मिक है । उसमें बासना की तनिक भी गंध नहीं है ।

माना गूजरी

माना गूजरी के रूप में सामान्य मारी का चरित्र चित्रित हुआ है । मिथ्या-भाग्य, श्रृंग, स्वार्थ-परायणता और बुद्धि हीनता उसके चरित्र की विशेषताएँ हैं । इस चरित्र की उपरिचित से मोड़ल का चरित्र काफी उमर घाया है । उसकी स्वार्थ-परायणता की बरमता तब देखने को मिलती है जब बछड़े को खाने के लिए तेजाबी को इन शब्दों में प्रोत्तेजित करती है—

न साथो गायों को रखेल,
गायों तो रांका हीपी छै रे जीजाजी म्हरा,
रैण्यो गायों को मोड़ ।

फिर भी अपनी सहेली की हादण्ड ब्यथा की समझने का शक्ती-मूलम हृदय उसे प्राप्त है । अतः मोड़ल की प्रार्थना पर तेजाबी को रोक लेती है और आठिम्प का निर्वाह करती है ।

भाभी प माँ

भाभी का चरित्र अत्यन्त सामने आता है । तेजाबी के परिवार में उसका महत्वपूर्ण स्थान है । उसकी स्वीकृति से तेजाबी राधा को लेने जाने हैं । उसमें बिबेक विद्यमान है । अतः दुःस्वप्न देखने पर तेजाबी को मना कर देती है । जब तेजाबी नहीं मानने हैं तो वह उन्हें कोसती जो है । भाभी के संबंध में सभी सम्बन्धित पात्रों का यह विवरण है—

भाभी मयउ भवानों छै रे घोड़ी जो हाका,
भाभी का बोल्पा बचन एख न जावे ।

गुनराँ तेजाबी की माँ है । उससे मातृत्व मुद्रितवान है । रसनिदे वह पुत्र और पुत्री दोनों का संवय चाहती है ।

घोड़ी

घटवि घोड़ी पशु-प्राण है फिर भी उसमें मानवोचित गुण विद्यमान है । वह कोपती, सोचती तथा समझती है । उसने अपने स्वामी के प्रति आधुनिक प्रेम विद्यमान है । अतः जब तेजाबी बिदर के बचन-बड हो जाने हैं तब वह बहती है—

झीनी है र लगाव थोड़ी जी हाऊ,
ओकर नूँ गोहूँ काळा को काळगो ।

बहु सामान्य थोड़ी नहीं है अणिु अनीतिक शक्ति में वृत्त है । इसीलिए
को बुझाने समय तेजाजी जिस बचो मुक्त काष्ठ में उसे बाँधकर जाने हैं बहु
जाता है—

बनना के बांधो ली हुरपा होया कंझा ।

इसीलिये बहु तेजाजी के बिना कहे ही जान लेनी है—

बाबा बाबो री काळा की भूरी बागस्या ।
बारो बारो कोईने री रे ग़ारा धरौ ,
बारी बाबी का बोम्बा बदन न टले ।

घोर तेजाजी की मृत्यु के समय उनके शरीर पर बहिन तथा माता का
लेटी है ।

राधा में बहिन का प्रेम दिखाई देता है । बहु समुत्पन्न में तनिक परमा
तेजाजी की सास दुष्ट प्रकृति की स्त्री है जो अपने शमाद तक का स्वागत
करती है घोर अपनी पुत्री से दूसरे व्यक्ति को पति का में अपना लेने के
कहती है ।

परिवार-समाज-चित्रण :

‘तेजाजी’ में अनेक पारिवारिक और सामाजिक आदर्श भरे पड़े हैं । इस
में माता-पुत्र, माता-पुत्री, पति-पत्नी, भाई-बहिन, देवर-भाभी, मामी-जनैद, सास-
समथी-समथिन आदि के पारस्परिक सम्बन्धों के इतने सुन्दर आदर्श भरे पड़े हैं कि हा-
दोष में ‘राम-चरित-मानस’ के पञ्चाल बहु शोकपाया ही अशिक्षित वर्ग को पच-प्र-
करती रही है । इन सम्बन्धों की रक्षा केवल आदर्श-पूर्ण शिष्टाचार से नहीं, बल्कि
सौहार्द-पूर्ण बंधनों से हो रही है । प्रेम का सूत्र इन्हें प्रियतम किये हुए है । मर्यादा
ध्यान प्रत्येक दशा में रहने का सफल प्रयास इस काव्य में मिलता है । तेजाजी
को लेने उसके समुत्पन्न पत्नी घोर बहिन सास द्वारा दी गई यातनाओं तथा शूद्र-
भार को चुनाने व रोने लगी—

मण पोमूँ छूँ, मण पोऊँ छूँ, बीराजी ग़ारा ,
फेर का सड़का की खैजूँ छूँ गँद बसोदणी ।

तो तेजाजी मुक्ति से समझते हैं—

मलो बारो भाप सुत्थो छै ।
खूँका करपा में लस्या छै गँद बसोदणी ।

भारतीय परिवार में सास-बहू, ननद-ओजाई के सम्बन्ध प्रायः कटुतापूर्ण पाये जाते हैं। उनमें पारस्परिक कलह-द्वेष प्रायः चलते रहते हैं। तेजाजी अपनी बहिन से पूछते हैं—

नणुदोखो चारो काई मांगे छी रो म्हारी बे'नइ,
काई लेखा सूं ऊने मूं ओ मोइ स्यो ।

श्रीर भग्न से तेजाजी के निर्देशों का निर्वाह करने का परिणाम यह होता है।

नणुव भोजायो मल रो छै घोड़ी जी हाळ,
मल रो छै मामी का मे'ल में ।

'तेजाजी' में अत्यन्त निकट सम्बन्धों से स्नेह छलकता दिखाई दे रहा है। पति-पत्नी के पुनीत प्रेम का भग्न मोड़ल के सतीत्व में होता है। माता के प्रति पुत्र व पुत्री भी आत्माकारिता, भावों के प्रति देवर की धृष्टा व भाई के प्रति बहिन का प्रेम अपने आदर्श रूप में विनिर्गुण है। बहुत दिनों के पश्चात् बहिन भाई से मिलती है। इसलिये जब भाई आया तो मिलनोत्कंठा से वह छत पर से कूब पड़ती है और मानिक शब्दों में अपना प्रेम व्यक्त करती है—

बीरो बीरवायो माणुक चोक में ।

पांसुं ई छटक पड़ी छै राधा बानइ

मामी छै माणुक चोक में ।

दोइ ती मली छै राधा बानइ ।

'मलां ई दना में आयो छै रे बीर जी म्हारा,

चार लेखा सूं बानइ मरगी सासरे ।'

इन सम्बन्धों की परीक्षा संकट के समय होती है। तब वे अपने निष्कलुष व स्वार्थरहित रूप में प्रकट हो जाते हैं। तेजाजी की मृत्यु ॥ पश्चात् मोड़ल सती हो जाती है और राधा तथा माता भग्न में डूब जाती हैं।

'तेजाजी' में शिष्टाचारों का सुन्दर निर्वाह मिलता है। बड़ों के प्रति डोक, समवयस्कों से आलिङ्गन-मिलन तथा छोटों के प्रति आशीर्वाद व्यक्त करने के अनेक स्पष्ट गायों में है। हाड़ीतो-जेन में परदे की प्रथा का परिपालन कठोरता से होता है और स्त्रियों का मुख यदि मूस से भी किमी ऐसे सम्बन्धी द्वारा देख लिया जावे, जो न देखने योग्य है तो उन्हें अपने ऊपर अत्यधिक मु'मलाइत आती है। राधा की मास गूठ काट रही की कि तेजाजी अकस्मात् वहाँ पहुँच गये उस क्षण के शब्द देखिये—

बाळूं जाळूं चारी साण्यां रांढधा रे माया,

म्हारा लक्षणा सगाओ ने माने मोडी देख लो ।

घोर ठीक इससे पूर्व ही तेजाजी का शिष्टाचार देखिये—

व्याण्यां बार जुवारी छै थोड़ी जी हाळा—

ज्वारी छै रांठधो कातती ।

भेव म्हांहा राम-रमोल व्याणु म्हारी,

म्हारी माता का भेनजे पगव्या सागणा ।

वस्तुतः 'तेजाजी' पारिवारिक आदलों से भरी एक सुन्दर गाथा है। जिसे तेजाजी की सास का व्यवहार ससक्तता हुआ कांटा है। वह 'मानस' की कैनेयी उसमें किनी ऊंचे मानवीय गुण के स्थान पर नीच प्रवृत्तियों को ही पोषण मिला। तेजाजी के बारह वर्ष पंचान् माने पर भी उसके बचन होते हैं—

अस्मा तो जंबाई मोरुळा भावे छै री गूजर की छोरी ।

नतकई भावे छै प्यारा कावणा ।

घोर अपनी पुत्री के सती होने के निश्चय पर उसे परामर्श देती है—

'तू' काई बावळी होगी छै है बेटी म्हारी,

तेजल सरीसा जाटां का छोरा मोरुळा,

पर इसी पान की नीचता का परिणाम तो तेजाजी की मृत्यु रही है। इस की उपरिपत्ति से यह आदर्श परिवार अवास्तविकता के आरोप से बच गया है।

इस गाथा का समाज का डांवा भी स्पष्टीय है। उसको आधार उस मानवीय गुण—सत्य, अहिंसा, धरतेय, ब्रह्मचर्य आदि हैं। जहाँ कहीं इन गुणों समाज मिलता है वहीं इसकी प्रतिष्ठा का प्रयत्न इस गाथा में किया गया है। सत्य प्रतिष्ठा का प्रयत्न इन पंक्तियों में है—

भूँट पणी मत बोले रे, गूजर की माना ।

जुडपा छै नवांड बाळू पारो सेन र धो ।

अहिंसा वृत्ति का प्रसार प्राणी-मान तक है। गौरक्षा की भावना से जवन को बुझाने समय सर्व तक की रक्षा करके हय भाव की प्रतिष्ठा की गई है। यह तक कि जब सर्व बंशन करने के लिए कहता है घोर थोड़ी कुपित होकर उसे मारने निश्चय प्रकट करती है तब तेजाजी द्वारा अहिंसा की प्रतिष्ठा इन पद्यों में मिलती है—

हीरू घरम सबाबां छैं थोड़ी री म्हारी,

दूध भाजे छै लसमा माई को ।

मुट्टेरी को दंडित करके बोले न करने की प्रतिष्ठा की गई है। दो बार हथक धाये हैं जहां थोड़ी के प्रति सहज भूला उदात्त करने के प्रयास मिलते हैं।

ब्रह्मचर्य के परिपालन का आदर्श तेजाजी के चरित्र में विद्यमान है। मारम्भ में भगवद्भक्ति की ओर प्रवृत्ति इस वृत्ति की ही क्रिया है। पतिहारिन के तिर पर घड़ रत्ने के प्रसंग में ब्रह्मचर्य के आदर्श का निर्वाह दिखाई पड़ता है—

ज्यूँ ई भरिया, ज्यूँ ही उब लै फलिपारी भाया,
पैसा की तरिया पै न मैसूँ कलहयो-बेवहो।

‘तेजाजी’ में विशाल समाज-चित्रण के लिए अवकाश नहीं था। इसलिये समाज का संकुचित रूप, जिसमें कुछ ही जातियाँ—जाट, ब्राम्हण, मीना तथा कीर आती हैं, सामने आ पाया है। इन जातियों के माध्यम से जो समाज का चित्र प्रस्तुत किया गया है उसमें हमारे भारतीय समाज को दिशा-निर्देश करने की अद्भुत क्षमता है। उक्त वर्ग जो में बुराईयां हैं उनका प्रछादन कर दिया गया है और उनके स्थान पर मर्यादायुक्त समाज की प्रतिष्ठा की गई है।

अन्य फल्यगत विशेषताएँ

‘तेजाजी’ का प्रधान रस वीर है। प्रंत में कल्लू रस भी मिलता है। वीर रस का स्थायी भाव उत्साह होता है जो नायक तेजाजी में श्रान्त है। उनके प्रथम उत्साह के समस्त प्रकृति की आभाएँ दूर हो जाती हैं और शत्रु परास्त होते हैं। उत्साह निजी स्वार्थ-भावना से प्रेरित न होकर सर्वभूत-हित-कामना-मय होने से उज्ज्वलतम रूप में सामने आता है। इससे प्रेरित तेजाजी को कभी सुट्टों का मान-मर्दन करते देखते हैं, कभी गौरधार्य वन की रक्षा में तत्पर पाते हैं और कभी घातक व्यक्ति के कष्ट का निवारण करने के लिए धूमने दिखाई देते हैं। वन में जलते हुए घास को देखकर तेजाजी प्रति उमंग से अग्नि की बुझाते दिखाई देते हैं—

बाळ छूँछ की छोड़ी छै घोड़ी जी हाळा,
भूँरो छै छोड़्यो छै बड़या नीम को।
सल सल सायां बभावे छै रे घोड़ी जी हाळा,
सायां बभावे छै बांकी बरहूँ में।

दया वीरता के भी उदाहरण तेजाजी में है—

घोरियां घूँ दीव्यायो बावक देवता।
सेना से सरप उनाल्यो छै रे घोड़ी जी हाळा,
हासां वे भेलयो बावक देवता।
बपय घूँ कटहारयो छै—
फूँब्यो, परोळ्यो छै, हिरई सयाल्यो।

भाषा दूध भागक के लोई पा छी ।

गुड-बीरता के उदाहरण गुरी में किने गये गुड के समय बिलने हैं ।

बच्चन इस के बिच् इगये मासिक घटना कम मिनेनी कि लेबाही घाती पत्ती, माता व बहिन की उत्पत्ति में लई मे घरनी जीव कटवा रहे हैं । उन समय भा भाषा का मोक कवि बाहता तो भाषों के प्रवाह में थोटा था पाठक को बहुत दूर तक तथा बहुत देर तक बहाता मे जाता, पर उगने थोड़े ही जगहों में माता और बहिन की स्था की इस प्रकार स्थान कर दिया—

महूँ लो बरी करी ले रे काळा रे बाबा,
छोटी लो उमर में बीरो म्हापो छल निपो ।

× × ×
माता बाी बल बल रोवे छै रे छोड़ी बी हाळा,
रो री छै काळा की मूरी बामस्या ।
बने महूँ बरी करी छै रे म्हारा साल
छोटी लो उमर में म्हने छोड़ बाह्यो ।

और मोहम का शय के साथ सती होने का प्रसंग तो कबलुतम है ही ।

इस भाषा में बहुत कम प्रसंग मिलते हैं । उदात्त तथा उत्प्रेक्षा इसके दो प्रमुख प्रसंग हैं । उत्प्रेक्षा का उदाहरण देखिये—

बल में डाँक पड़यो छै,
तरे छै बाणी ऊँचा दह की माँछली ।

एक प्रसंग स्वयं पर छोड़ी के लिए कितना सुन्दर उदाहरण लाया गया है—
छोड़ी नाच री छै साँवण भाया मोरड़ी ।

मनेक स्थलों पर भाषा की अनुरणनात्मकता सुन्दर बन पड़ी है ।

१. भल-भल भाला भलक छै ।

२. सरल-सरल खालभा मोले छै ।

३. सड़-सड़ पेड़ों उतर रयो छै ।

भाषा मे कथोपकथनों का प्राचुर्य है । इसके कथोपकथन घटना और चरित्र का विकास करते हैं । कथोपकथन छोटे हैं । प्रायः दो पंक्तियों में समाप्त हो जाते हैं । भाषा के कथोपकथन की प्रश्नोत्तर-शैली से वस्तु की रोचकता बनी रहती । कथोपकथन में पात्रानुसृतता और स्वाभाविकता मिलती है । इसी कथोपकथन-शैली में ही प्रारंभिक गणेश-वंदना इस प्रकार की गई है—

“कॉई तो माता करैयो गलेरयो,

कॉई करैयो देवी सारदा ?”

“रद सद करैया गलेस-देव सास गहारा,

भूतया नै संभलावैयी देवी सारदा ।”

कपोतकवन के बीच-बीच में छोड़े में बिबरण मिलते हैं जो सरत तो हैं, पर पुनरावृत्तियों से युक्त हैं। लोकगाथाएं स्मृति-पटल पर हूँ आभित रहने के कारण ऐसी पुनरावृत्तियों को शेष रूप में ग्रहण नहीं किया जा सकता।

बगड़ावतों की हीड

‘हीड’ शब्द पर अन्वय विचार हो चुका है। बगड़ावत मोठरा निवासी बापजी नामक क्षत्रिय के पुत्र थे। लोकगाथा के अनुसार इनके २४ पुत्र थे जो अपनी गुरबीरता और रोमांसमयी प्रवृत्ति के कारण लोक-कंठ में घर कर गये हैं। हाड़ीली-प्रदेश में इनकी बीरता की यह गाथा ग़ज़लों में बिगरे रूप से प्रचलित है, जिसे वे मेहुं बोने के बान-भादिशन मात से आरंभ करके बीजावली तक गाया करते हैं। इन बीरों की गाथा हाड़ीली में ‘बड़ी हीड’ के नाम से प्रचलित है।

कथानक

बाप जी के २४ पुत्र उत्पन्न हुए। इनमें निवाजी और भोजाजी हैं प्रमुख वे। एक बार निवाजी पाडोड़ी क्वालिन के पास मुरायान करने गये वहाँ उन्होंने जितनी मुरायान की उसने अधिक भूमि पर गिरा दी। इसने दोर नाग (बागकराज) विचलित हो गये। उन्होंने भूमि के इस भार को दूर करने के लिए अमवान में प्रार्थना की। अमवान बिदगु की प्रेरणा से नारद बुद्ध-सीपी आ वेद धारण करके चौंसों (२४ पुत्रों) को अपने बने, पर अमकन रहे। तब अमवान की प्रेरणा से बीमठ योगिनिधों ने तबदेह को जेल में अचानी की उत्पत्ति की। उस अचानी ने भी घरनी देह की जेल में हीरा बानी की उत्पन्न बिदा। योगानुसार अचानी ने बजरीर के राजा के वहाँ जैवती बापा के नाम से जन्म लिया। मुरावरणा प्राप्ति में साथ जैवती का टीका मेकर बाह्यर कोठ में पहुँचा, जहाँ उसने भोजाजी को गारिदल दे दिया। भोजाजी ने हीरा के वृत्त राजा की यह टीका दे दिया और बुद्ध राजा की बचत बना कर बने। निवाजी और भोजाजी भी बचत में थे। होररा भोजाजी हाथ बाध गया और लड़े टीन केरे भोजाजी ने बादे, पर बिदाह बुद्ध राजा की के साथ ही अमकन हुआ।

जैमती भोजाजी पर घासवज्र हो गई थी। मरुः उसने दासी द्वारा मना क्रिये जाने पर भी भोजाजी का पत्नीत्व ग्रहण करना उचित समझा और पत्र लिखकर बात्या-चक्र के द्वारा भोजाजी के पास भेजा। भोजाजी ने पत्र पढ़कर जैमती को घरने घर साने का निश्चय किया, यद्यपि उसको मामी ने रैण के रावजी से शत्रुता मोल सेना उचित नहीं बताया। अब ये २४ भाई सशस्त्र रैण में पहुँचे और बाण में जाकर हीरा के तिर का घड़ा फोड़ दिया। तत्पश्चात् भोजाजी अपनी बूँली घोड़ी को उड़ाकर महल में ले गये और वहाँ से जैमती को भवा साये—

याँसे बूँली भवानी उड़ी म्हुलाँ कै उपरघास,
बाँसे तो साईँ जैमती राणी नै उतार।
बाँसे चोईसा भाई बाँका साम्या छै गोठाँ की गेल।

गोठ पहुँच कर भोजाजी निश्चित विलास में डूब गये। इधर रैण के रावजी सेना सजा कर गोठ पर आक्रमण करने आ गये। सब चोईस भाई सशस्त्र लड़ने लगे। युद्ध में उन्होंने रावजी की सारी सेना समाप्त कर दी—

सारी फोजाँ राणा की उड़ाई
छोड़ दा दो लोग।

हमी बीच में राणी जैमती के मन में चोईसों से दुखा उत्पन्न हो गई थी। मरुः उचित व्यवहार समझ कर उसने चोईसों को समाप्त कर दिया—

पुइरयो कैरयो राणी जैमती नै,
फोंबा करी परबाण
मूँब माला राणी नै कैरती
चोडीस डेटा बाण का माया भीना उगार।

अब भोजाजी भी परती सेतू के नर्म से लगभग १४०० के माह मास के शुभ पक्ष में देवनाथपण ने मूमन में अग्न्य लिया इनसे रैण के रावजी चौक पड़े—

माहू मईनो पय बाँडणों, चोडाँ तो को साम,
माथपण नै जनम निवो सेइँ मूँसने जाय।
धवी राणा की गइ राण।
गुना राणा घोमळपा, घोमळ बैला होय।

मरुः उसने दूतियों द्वारा देवनाथपण की हत्या करवाती बाही, जिनके रतनों का दिन देवनाथपण के निरुधम जन गया। माता को यह बहूँय प्रदत्त हो गया और वह अपने माथे पर भी गई। वहाँ उसे समझ व परिवार का यह व्यवहार सहन नही कि भोजाजी को मरे तो एक पुत्र हो गया और वह पुत्र कैना ? ॥ देवनाथपण के आनीटिक प्रत्यक्ष से सब बात हुआ।

जब देवनायण कुछ बड़े हुए तो छोछू माट ने रैण के रावजी द्वारा उन्हें बंशानुगत शत्रुता को स्मरण कराया और उन्हें गीठ में ले गया। यहाँ आकर उन्होंने सेना एकत्र की और रैण के रावजी—भोत्या पर आक्रमण किया। इस बार भयंकर युद्ध हुआ जिसमें भोत्या मारा गया और देवनायण को विजय हुई। रैण का राज्य देवनायण ने अपने भाइयों को दे दिया और स्वयं गो-सेवा करने लगे।

वस्तुतत्त्व

‘बगवाणत की होठ’ की कथा में अलौकिक और लौकिक तत्त्वों का समावेश है। जेमती के चरित्र में अलौकिक तत्त्वों का अत्यधिक समावेश है। उसकी जन्म की कथा और बाद के कृत्य अलौकिक हैं। चोईसों के साथ जुड़े घटना-वक्र में भी अलौकिक तत्त्व विद्यमान हैं। अतः इस गाथा की घटनाओं के विकास का आधार ठोस भौतिक प्रतीत नहीं है। कार्य-कारण की एक सिद्धि भ्रूलला उन्हें बाधे दी है, पर उसमें पाठक बौद्धिक समाधान नहीं पाता है। नियाजी और भोजाजी के सुरापान का भार शेषनाथ पर पड़ना और उसका भगवान से प्रार्थना करना—जैसी घटनाएँ पाठक के गले नहीं उतारी जा सकती। इसी प्रकार चोईसों की विजय दिखाकर भी जेमती द्वारा उनका बंध किसी ठोस आधार पर न दिखाया जाने से वह युक्ति-संगत नहीं प्रतीत होता है। देवनायण का जन्म-आधार भी अलौकिकता लिए हुए है। इस गाथा के कथा-विकास के आधार रोमांस और आश्चर्यतत्त्व हैं। शूजर भोजाजी पर जेमती की आसक्ति और भोजाजी का जेमती के लिए प्राणों पर खेल खाना बीरगाथा काल की घटनावृत्तियों की याद दिलाती है। इस रोमांस की विद्यमानता से गाथा में आकर्षण उत्पन्न हो गया है।

देवनायण से सम्बन्धित कथा स्वतंत्र उपकथा है, जिसका पूर्व की घटनावृत्ती से भीण सम्बन्ध है। बंशानुगत वैर के आधार पर भोत्या पर आक्रमण करने के मूल में छोछू माट की प्रेरणा रही है। यह अंध-लघु और प्रथम की तुलना में प्रभावशाली है। इसने ‘होठ’ का अंत सुसमय हो गया है।

इस प्रकार समस्त कथानक में घटनाओं के अनेक उतार-चढ़ाव हैं। जिनके फलस्वरूप पाठक या श्रोता का कुतूहल गाथा में साधन बना रहता है। प्रेम का त्रिकोण और बंशानुगत शत्रुता के भाव गाथा में खेल कर उसे सिद्धि और प्रभावहीन बनने से बचा लेते हैं। अलौकिक तत्त्वों की उपस्थिति में जो वस्तुगत सिद्धितता आई है उसे उक्त दोनों भावों ने सुन्दरता के साथ संवास लिया है।

चरित्र-चित्रण

इस गाथा के प्रमुख पुरुष पात्र हैं—नेवाजी, भोजाजी, रैण के रावजी, देवनायण और छोछू माट और स्त्री-पात्रों में जेमती प्रमुख है। ये पात्र जाति के रूप में ही परिचित हैं बिना ही हुए हैं। इसलिये चरित्रों की स्पष्ट रेखाएँ हो उमर आई हैं।

नेवाजी तथा भोजाजी

बापजी के पुत्र नेवाजी तथा भोजाजी दोनों भाई हैं और दोनों के प्रतिनिधि हैं। इन सभी पुत्रों की समान भावना-प्रवृत्ति है—

कोईग तो बेग ही है एक बाग का ।

जो बाँकी एक है गुरग एक मुगुम्मार ।

धारम में इन्हें मुराराम करने जाने का है इत्थाप है। ये मद्रमुत मरही हैं। मराम पीने की पुन में ये धरनी छोड़ी तो गिरवी नहीं रखने, पर स्वर्ण का साँकड़ा मराम पीरवी रखकर मराम पीने हैं। इनके मराम पीने का अतिगयोक्ति-मूर्त विचार इस प्रकार मिलता है—

बार ई भाटी तो लिनोजी पी गयो,

ऊ तो तेरा की पी गयो उधार ।

ऊयां ई तो मूम्यां जियोजी मद्रम्यो,

बाने मद्रप्रा धे समंद ठळाव ।

उसमें एक सहज धूरबीरता है जिसने जेमती की धरनी और भावित कर लिया है। उस धूरबीरता का प्रदर्शन तोरण मारते समय भोजाजी द्वारा किया जाता है। रैण के रावजी से युद्ध करते समय उनका युद्ध-कोशम दिखाई देता है। नारदजी के छल से बचकर वे धरनी बुद्धिमत्ता का परिचय देते हैं, पर वे सर्वत्र बुद्धिमान प्रतीत नहीं होते हैं। इसीलिये जो नारियल भोजाजी के लिए माया था उसे वे रैण के रावजी को दे देते हैं। भोजाजी मद्रमुत प्रकार के मद्रहृद प्रेमी हैं। जेमती का पत्र पाकर भाभी के मना करने पर भी और मृत्यु को सामने सड़ा देखकर भी अपने निरिधत मार्ग से विचलित नहीं होते हैं और भाभी से कह देते हैं—

भाडे तो दे सेंगा भाभी म्हारी मद्रध्या,

भाभी म्हारी पल-पल भावेंवा सेल ।

नेवाजी को अपनी बूँटो छोड़ी से अत्यधिक प्रेम है जिसे वे भवानी का अवतार मानते हैं।

संक्षेप में, दोनों के जीवन में सामंती युग की छाप है। उनके जीवन में भीरता और प्रेम का मद्रमुत मेल है, जिसे सुरु प्रोत्तेजित करती रही है।

रैण का रावजी

रैण राज्य के रावजी वृद्ध सन्निव हैं, जिनका विवेक सोया हुआ है। यतः उस अवस्था में भी १३ वर्षीय जेमती से विवाह करने को उद्यत हो आते हैं और कर लेते

है। वे सामन्ती युव को विनानिजा के प्रतीक हैं। उनकी बीरता का साधारण सरदारों की शक्ति है। धरती बर्ष की धातु में उनकी मृत्यु हुई है—

धरती बरसा का रैला का कांकरा ये हरदया बाहर की रात ।

देवनारायण :

उत्पादक बसा के नायक देवनारायण का जन्म पिता निवासी की मृत्यु के उपरान्त हुआ। साम्यवाद में ही इनमें अद्भुत पराक्रम और दमोदक शक्ति सम्पन्नता दिखाई देती है। इनीनिये अब एकत्री द्वारा उन्हें बिनाश करने के लिये क्रियाओं में जाती है वह वे बिना को भी अमृत के समान पी जाते हैं—

क्याक' हैं' मृत्यों का धाँवठ पी लयो

अमरत करियो मान ।

कटापाठि तो मोठी में जनम लिया

राणाजी ऊ लै मारियो मान ।

और जिस मूछी डाग पर वास्तविकता में वे भूतने हैं वह हरी हो जाती है—

मूला तो बाँस हरदा नारायण कर दिया,

कोपलिया मोल रही कुरछाट ।

उनमें भी-रता की अद्भुत लगन है। वंशानुगत बीर का भाव छोड़ कर जायत किया जाने पर वे मोठ का राज्य लेकर ही छोड़ने हैं और त्याग-भूति के कवचरूप उसे धरने भाइयों की दे देने हैं। देवनारायण का चरित्र दमोदक शक्तियों से युक्त होने के कारण देश-भक्ति में ही आवेगा, उसमें मानवीय विवेकपूर्ण धर्म है।

छोछू भाट

छोछू भाट अपनी जाति का प्रतिनिधि और सम्भव ईमानदार व्यक्ति है। धरती बर्ष का बुढ़ा भाट छोछू बासक देवनारायण में उन आचानाओं को उभारता है, जो रैला के रावजो का राज्य मोठ से अंत करने का कारण बनी हैं। देवनारायण द्वारा १३ भाट का युवक बनाया जाने पर, वह मोठ में जाकर युवतर का कार्य करता है और मोठ के पतिहारिण द्वारा पहचाने जाने पर वह युक्ति से काम लेता है—

बाने दे दूँ दोबड़ कापड़ा, लागे धरम की बैल ।

मठ खीज्यो रैण का राव मूँ, म्हाने देवो जीवड़ा मूँ मार ।

रैण का राव से साक्षात्कार करने के लिए उसने धूल छानने की जो युक्ति निकाली वह उसकी मूर्ख-बुद्ध का परिचय देती है।

जैमिनी

भाषा की भाषिका जैमिनी सबसे आदर्शक पात्र है। वेदभ्य और मानवीय दुर्जन-
ताओं से मुक्त यह पात्र परमेश्वर का प्रतीक होता है। उसकी उन्नति की विविध रंग से
दृष्ट है। जो नष्ट योगिनियों की भैरवी की बली से मन्त्राग्नी की अग्नि दिया और नष्टी मन्त्राग्नी
के राजा के यहाँ अग्नि लेकर आई—

अंग की बलियाँ घाने मल्ल ली
ऊँची मन्त्राग्नी बगुई गई ।

जिनके सम्बन्ध में उद्योगिनियों की भविष्य बाली होती है—

भाँव तो भायो री राजा राणी जैमिनी
या परणो मोठा में जाय ।

यह एक आदर्श गुणद्वी है जिनके अंग-प्रत्यंग का आदर्श लोच्य है—

धूम्रगन्ध्या की भाभी बाँकी भांगल्या, मुग्धा चंदा की डाढ ।
पीछ्या बाँकी लयलमी, आँखा बाँकी भैरा की लोच ।
भाँव्या बाँकी भांगल्या की फूफ, ज्याँकी नाक गूँदा की पूँच ।
होट पुत्राङ्ग्या बाँका रच रचा, भाभी बाँका दाँत दाङ्ग्या बाँकीज ।
चोट्या में बासक रम रचा, ज्याँका लोम बग्या नारेड ।

यह भीमानी की मल्लहता और बीरता पर आभरत है। इन्होंने राज्यों से
विवाह होने के उपरांत भी उसका लक्ष्य भीमानी को प्राप्त करने का रहता है।
राजसी वैभव-विलास के समक्ष यह मोहर और छात्र से रहना अधिक पसंद करती है।
अतः जब भीमानी उसकी लुपि तक नहीं लेते तो वह पत्र लिखकर भेजती है, जिनके
प्रसाधन है—

बटी तो भांगल्या की हीरा कसम करो ।
हीरा म्हारी भांगल्या की बला तो दवात ।
लल-लल तो परवानू हीरा छोरी माँद दे ,
हीरा म्हारी बीचा में सात सलाम ।
मगल्या ई तो बगल्या में लल जे झोलपू ,
हीरा म्हारी बीचा में सात सलाम ।

और मात्पायक के द्वारा पत्र पहुँचा देती है। अन्त में उसका मन्त्राग्नी का रूप
पत्र: सामने आया है। जब चोईसों को भारकर यह मुग्धा माता धारण करती है—

धुँड माया राणी ने फेर ली—
चोईस बेठा बाध का माया लीना उतार !

संक्षेप में, जेमती का चरित्र परस्पर विपरीत विशेषताओं का संघात है।
उमे देखकर पाठक आश्चर्यचकित तो हो जाता है, पर उससे प्रभावित नहीं हो पाता है।

अन्य विशेषताएँ

रस की दृष्टि से इस गाथा में बीर तथा शृंगार रस की सामग्री विद्यमान है।
शृंगार रस की दृष्टि से बालम्बन का मनोविरह हममें सबसे बड़ी बाधा है। भवानी
का अवतार जेमती प्रेमिका है, जो शराबी प्रेमी भोजाजी के सर्वथा अनुपयुक्त है।
यद्यपि काव्य के मध्य में जेमती का पंडित से यह कहना कि टीका चोईसा को देना है,
रस के रस के अधिकार में रहकर भी भोजाजी को प्रेम-भरे पत्र लिखना तथा दासी
के मना करने पर भी भोजाजी को प्राप्त करने का आग्रह करना आदि बातें इस बात
की ओर संकेत करती हैं कि इसके हृदय में भोजाजी के प्रति गंभीर प्रेम है तथापि अंत
में उसे चोईसों की धुँडों की माया धारण करते देख पाठक की धारणा परिवर्तित हो
जाती है। तब पाठक समझने लगता है कि यह तो सब लीला थी। इसलिये शृंगार
रस की सारी सामग्री विद्यमान होने पर भी रस-निष्पत्ति में बाधा प्रस्तुत होती है।
बीर रस के वर्णन में धुँड के वर्णन सजीव और आकर्षक हैं। चोईसों की एक-एक
क्रिया से उस्ताह भलकता है। यही बात देवनागण्य ने धुँड-कौशल में दिखा
देता है।

गाथा में अनेक वर्णन सुन्दर बन पड़े हैं। जिस उस्ताह से बरात में जाने की
तैयारी चोईसा करते हैं उसमें स्थानीय रंग है जिससे वर्णन में स्वाभाविकता आ गई है—

कमर ईं ली कटारी चोईसा ने बांध लियो।
बाने बांध्यो छे पावू ईं हतियार।
जम-जम तो दमके छे चोईसा का बीजड़ा।
बाके बेलां को माच्यो भरकाट।

जिमती के श्रंग-प्रत्यंशों के लिए जो उपमान लाये गये हैं, वे कितने
स्वाभाविक हैं। लोक-साहित्य में धूँगरुतियों की शंशुलियाँ, शरियल सा सिर
रोदनग की चोटी आदि उपमाएँ बड़ी ही प्रचीत होती हैं। उन्हीं का यह
उपयोग है। अविवक्षित तो अनेक स्थानों पर मिलती है—

१. सातईं तो पड़दा जमी का फूट गया,
यण वै साब्यो छे सराव।

भाड़े करघो छै बानड़ बेग बाय कै, यो जावै न जाबा देव ।
तब मां ने लिखवा भेजा—

बैनड़ दीजे पारी पूठ की, बई मोऊ में देगो पुगाय ।
हाथी तो दीजे पारी चढण को, बई मोऊ देगो पुगाय ।
हरी हरी धूळ्यं परबीराज कैर जे, छोड़ जे दसली बीर ।
साढी बणजे रै बामड़ बेग की, बई मोऊ में देगो पुगाय ।

इस पत्र को पढ़कर पृथ्वीराज की सुप्त बीरता जाग उठी और वह बानड़ बेग को मारकर घर लौट आया ।

अब उसने मामा को लिखा कि मुझे नैनसुख थोड़ी ब कुंहालदेश चाहिये ।
जब मामा का यह उत्तर मिला—

“मांग्या ई बछेरा रै भाएजा न भले, न मलै मांग्या गांव ।
मांगो भले न बैसल देस कुंहाळ की, पू सायै छै भाएज ।
उलटाई कागद कायय कैर सखो, करवा सखो जबाब ।
चोड़ा चढणी की वारै हूँस छै, म्हारे चंदा को बाकर होय ।”

तो युद्ध की तैयारियां आरंभ कर दी और मामा को भी युद्ध के लिए तैयार रहने का पत्र लिख दिया गया । दोनों ओर अनेक थोड़ा बुसाये गये । पृथ्वीराज की सहायता के लिए सुगय तथा कात्या भील और खेराबाह के मीने भाये और घाटी के राजजी की सहायता के लिए भवानीसीगजी और सारधन के तेरसीगजी भाये ।

अर्धकर युद्ध हुआ । उसमें गुरजमल मारा गया और राजजी भी काम भाये । भाली राणी राव जी के साथ सती हो गई । अब चंदा सीधा अकबर बादशाह के पास अपनी प्रार्थना लेकर दिल्ली पहुंचा । अकबर बादशाह तो युद्ध में जाने के लिए तैयार हो गया, पर उसकी बेवम-बोल उठी—

काठ साऊंणी निवां जी काठगूं, बैच साऊंणी गूर ।
बांजे घूंघूं छै परबीराज पाठळो, ऊ भवरे सेगो पार ।

अतः उसने चंदा को जयपुर के राजा मानसिंह के पास भेज दिया । राजा मानसिंह अनेक कोरों को लेकर पृथ्वीराज पर आक्रमण करने के लिये आ गये । दोनों हलों में युद्ध हुआ । चंदा के हाथ में पृथ्वीराज का भंजी बोल मारा गया ।

अर्धकर युद्ध करने लगा । राजा मानसिंह को मारने के लिये वह
के होंसे को काट गया । अंत में बादशाह भी काट दिया जिस पर

एक एक होदो तो परबीराज काट्यो, काँई दीना ब्रक्यावन काट ।
 ब्रक्यावन होदो तो म्हने काटिया म्हाने दीखै नाई मान ।
 काती कुत्तो ज्यूँ मान चारो मां होई, बतनाइ जाया मान ।
 ब्रक्यावन होदा तो मने काटिया, होदा होदा मैं मान ।
 भोड़ो पलाभ्यु ईने नैशमुखो हणयो के मगर पास ।
 भूरी हणयो पै राजा मान सोवे, ईने होदो दीनूँ काट ।

अंत में दोनों वैदल लड़ने लगे और दोनों घायल होकर गिर पड़े । बहिन को जब यह समाचार मिला तो यह मिलने आई और उसके मिलते ही पृथ्वीराज इस संसार में नहीं रहा—

बैगड़ भूँ मल लाई मोरछा आ गई, लेट्या पाळ तळाव ।
 आकास से आई गुरवण्या, लेवी याई उठाव ।

पृथ्वीराज-युद्ध (पंचाङ्ग) नाम से एक प्रति बीटा संग्रहालय में सुरक्षित है । यह प्रति प्राचीन नहीं है । अभी २-३ वर्ष पहले यह सुनकर लिखी गयी है । इस प्रति की भाषा में और मुझे बीमोद से प्राप्त भाषा में तनिक सा अंतर है, जो लोक-भाषाओं में मिलता है । संग्रहालय की प्रति का आरंभ सूरजमल व कलावी के प्रश्नोत्तर से होता है । अग्न्य भाग में चंदा की प्रार्थना सुनकर अकबर स्वयं आने को तैयार नहीं होता, अपितु यह भूरेला को पत्र लिखता है पर उसकी परनी भी अकबर की परनी के समान 'कात खाने' की बात कहती है । अब अकबर मरे दरबार में पृथ्वीराज पर आक्रमण करने के लिए 'बीड़ा' फिराता है, जिसे राजा मान उठाते हैं ; अग्न्य किसी का साहस नहीं होता । प्रमुख पात्रों के नाम तो दोनों में समान हैं, पर गौण पात्रों के नामों में अंतर मिलता है । इसी प्रकार आक्रमण के समय विभिन्न स्थानों पर पड़ाव डालने के बखित स्थानों के नामों में भी अंतर है ।

चरित्र-चित्रण

पृथ्वीराज की लड़ाई के पात्रों में नायक पृथ्वीराज का चरित्र-चित्रण ही विशेष रूप से हो पाया है, दोष पात्रों के चरित्रों पर अधिक प्रकाश नहीं पड़ पाया है । इस भाषा के पात्रों की संख्या अधिक है, पर उनमें से कुछ का तो उत्प्रेत-मर है । पृथ्वीराज के अतिरिक्त खीबलु मां, चंदा, डोला, राजाजी, मानसिंह व अकबर उत्प्रेतनीय पात्र हैं ।

पृथ्वीराज

बीचलु माता ने उदरान्न मऊ का राजा पृथ्वीराज बास्यकाल में वरत मोर उद्द है। उने सेजों का बड़ा पाव है। जब बहु विचोल सेव को मरनाठा है तब उसकी उद्दता प्रकट हो जाती है—

पाव चट्टपा को कंवरां ने भेट करधो, सियो छै मलीखो पाव।

फणुगट बैठयो फोड़ै बेवड़ा, नत की लावे राढ़।

यही उद्दता धीरे-धीरे निर्मोकता में परिणत हो जाती है। चौरता के साथ निर्भीकता मिलकर उससे जंगल के समस्त झुकरों तथा छिहों का शिकार कराती है।

पृथ्वीराज स्वभाव से क्रोधी तथा उतावला है। क्रोध में वह अपने विवेक को खो देता है। तब उसका मोछापन भी सामने आता है। वह चंदा के साथ शिकार सेवने गया मोर चंदा के हाथ की बर्छों शिकार पर क्रिसल गई। इसी पर उसने चंदा में गाली निफाल दी—

बरछी रपटी चंदा का हाथ की, पीपा नै खाबी गाळ।

यही स्वभाव का छिछलापन उसके स्वभाव में दुष्टता ला देता है, जिससे सामान्य मानवोय दुष्टो का भी वहीं-कहीं मोप दिखाई देता है। मरने मामा का पृथ्वीराज ने वध कर दिया है और मामी उसके साथ सती होने जा रही है। वह घाग में जल रही है। पृथ्वीराज अपनी प्रकृतिवश उस समय भी व्यंग करने में नहीं चूकता—

ऊबो ई ऊबो परपी राज उवाव करै, सुण जे मामी म्हारी बात।

दूध सजायां मामी म्हारी दाभती, धू कस्यां सहेगी भाग।

पर अपनी मां के प्रति उसमें धडा है और बड़ धाशाकरी है। पृथ्वीराज एक बीर पुद्ग भी है। उने युद्ध प्रिय है। अतः अपने जीवनकाल से उसने कई सङ्ग्रामों लड़ी। युद्ध-कीमल से परिचित होने के नाते न तो काह्या भील उसके सामने टहर सका, न सेराबाव के भीना और न घाटी के रावजी तथा चंदा। कभी-कभी बीरोचित उदारता भी उसमें दिखाई देती है। अतः बहू दारणावद काह्या भील को क्षमा कर देता है, किन्तु अधिकांश में तो उसमें दुष्टता ही है। घाटी यह बड़ाई करते हुए रावजी के अधिहार के नांव की भूटना और उसको बला देना इसका परिवारक है—

नपर बभाणा का मोटा सेठजी, कूत्या ई नै जार।

उ हठा का मेरपा बावण, हांक मऊ नै जाय।

X

X

बैठघो ई बैठघो पीयो जवाब करे, सुणु दोला परधान ।

नगर नमराणु बाळो पाव नै, जो रावनी मुणें परधान ।

वह स्वाभिमानी तथा दुराग्रही है। एक बार जिस बात को मन में ठान लेता है उसके मोक्षित्य-अनोचित्य पर बिना बिचार किये उसे पूरा करना चाहता है। मामा से कुंहावा देस व नैलु-मुख अरव सलवार के बल पर मांगता है, जिसे उसकी माँ राखी बांधकर मांगना चाहती है—

मूहं बैठो छूं बांका रजपूत को, स्मूं सलवारघो के पाण ।

कभी-कभी वह कायरता का भी प्रदर्शन करता है और अपनी वास्तविक रूप भूल जाता है, किन्तु जब उसकी माँ श्यांग-बाण से वास्तविकता का बोध कराती है तो उसकी घूरघीरता प्रकट हो जाती है। बानड़ बेग ने पृथ्वीराज को उस समय रोक लिया जब वह गुजरात में था रहा था। सब माँ ने उसे कहना भेजा कि प्रच्छा हो कि तू बानड़-बेग की परनी बन जा, सब वह ही तुझे मऊ पहुँचा देगा। इस कथन ने उसके सोये हुए क्षत्रियत्व को जगा दिया। पृथ्वीराज बानड़ बेग के हाव को उसकी परनी की देकर अपनी उदारता का परिचय देता है। यहाँ तक कि उस हाव को मांगरे पहुँचाने का प्रबंध करता है, जो क्षत्रिय-नरपरा की एक कड़ी के समान है—

बैठघो ई बैठघो परधीराज जवाब करे, सुणु ज्यो बीदूजी बात ।

नेलै-नेलै म्हां तो जावै छा, ई नै सगत तुड़ाई नाइ ।

×

×

×

हरषा तो काटो रे बागा का बांसड़ा, ल्यो रे डोळी बणाय ।

ज्याँ मैं बछायो मियाँ साब नै, प्रांगरे दो नै पहुँचाय ।

विजय-कामना से भगवान पर आस्था रखता है, पर उसके कार्यों से किसी प्रास्तिकता का परिचय नहीं मिलता है। गावो को जला देना और लूट लेना किसी उदात्त मानवीय श्रुति के परिचायक नहीं है। नष्ट करना और चोपड़ खेलना तो सामान्य राजपूनी विशेषता है, पर अश्व-विशेष के विर पृथ्वीराज का प्रणु निराल वैचित्र्यता लिए हुए है।

चंदा

घांटी के राव जी का पुत्र चंदा स्वाभिमानी क्षत्रिय है और भानी रानी का पुत्र है। यद्यपि पृथ्वीराज द्वारा शिकार के समय वाली देने के प्रसंग में उसकी स्त्रीरियाँ बढ़ जाती है, पर उसमें भी यही अवशुण विद्यमान है। बाह्यकाल से ही बड़ और है पर अजिगर बलाने से उसे दह नहीं बल है, मकरा । रभी से

उसकी बर्षों सिकार पर से निवृत्त जाती है। बाद में वह कुशन योद्धा के हाथ में युद्ध-क्षेत्र में दिखाई देता है और युद्ध में डोना का बंध करता है। निता की मृत्यु ॥ प्रतिगोप लेने की उसकी उत्कृष्ट साधना है। प्रतिहिमा से कीर्तित होकर वह कभी मरुवर के पास जाता है और कभी मानसिंह के पास। मरुवर ने जब टालमटोल की तो उसका उत्तर होता है—

बूढ़ गी बादसा की बादसाही, बूढ़ों राजपूतों की राम ।
रावजी सरीसा रण में मार ल्या, म्हादी कोई न मुझे पुकार ।

माता के प्रति उसके हृदय में प्यड़ा है। युद्ध से पूर्व थोड़ा लेपना, नगा करना, शस्त्रालीन राजपूतों विशेषता-रूप में उसमें भी विद्यमान है।

घाटी के राजजी

घाटी के राजजी चंदा के पिता हैं। उनके चरित्र में सामान्य सन्निवेशित गुणगुण विद्यमान हैं। माके भानजे के प्रति उनके हृदय में प्रेम विद्यमान है। जिसका परिणाम उसके प्रथम मिलन के समय देते हैं—

हाथों ने दबा दो मोमण चूरमा, घोड़ा ने चतब धांस ।
साथों ने दबा दो एगता चूरमा, धी की रैलावेल ।

× × ×

हंस के मल्लूकों मामाजी ने भीळ्यां लयी, तिर वै केरधो हाथ ।
जीबतो रीजै म्हादा भाणजा, धई दिपो रीछधो गांव ।

पर दुरापह, व गाली देने की प्रवृत्तियां उनमें भी विद्यमान हैं। अतः भाणजा द्वारा घोड़ा भागने पर वे यह कह देते हैं—

घोडा चढणो की चारे हूँस धँ, म्हादै चंदा के चाकर भाव ।

धीर होने पर भी राव जी में युद्ध-कीशल नहीं दिखाई देता। अतः वे युद्ध में मारे जाते हैं।

दोला पृथ्वीराज का यंत्री और कुशल योद्धा है। सूरजमल जाति से बनिया होने पर भी मरुभुज धीर है। तिर कट जाने पर भी वह लड़ता रहता है। इस पर पृथ्वीराज के मुँह से उसकी प्रशंसा सुनाई पड़ती है—

धन रें सूरजमल भावड़ी पूत जलिया, जो जलती दो-बार ।
मरुन रसरी वा पाना सायता, तो दो पाती दल्ली को राव ।

खींचण मां

इसी पार्श्वों में सजने सबल व्यक्तित्व खींचण मां का है, जो पृथ्वीराज की मां है। यदि निवाजी को घोर बनाने का श्रेय माता जीरामाई को है तो पृथ्वीराज को घोर बनाने में भी खींचण मां का पूरा हाथ है। वह सच्ची क्षत्राणी घोर कुशल माता है। अपने पुत्र को घोरघोर तथा उद्दंड रूप में ढालने में उसका पृथ्वीराज के शासनकाल में प्रयत्न रहा है। इसीलिये पतिहाराज को बेवड़ा जोड़ने की शिक्षाएत पर पुत्र को न डाँटकर वह उसकी पीठल के बेवड़े देने की व्यवस्था करती है :

जाली का अरोला भूँ खींचण उवाव करे, गुण जे डीला बाठ ।
 हाँवा पीठल का दवा दो बेवड़ा, ये हरजतड़ा घर जाय ।

जब कभी अपने पुत्र में कायरता देखती है तो उसके व्यंग्य-बाण सारथिक तीव्र हो जाते हैं। बानड़ बेग के प्रतिरोध को समाप्त करने में अपने पुत्र को प्रशम देल कर कहती है, मच्छा हो, तू बानड़ बेग की परनी बन जा तो वह तुम्हें मऊ में पहुँचा जावे। कभी यह व्यंग्य तीला न होकर मार्मिक होता है। उसका स्वल्प उसी के पुत्र पृथ्वीराज के द्वारा इस प्रकार बहिष्ठ है—

खींचण माई काळी बरड़ मै, साँव बामनी माई ।
 खींचण माई मऊ का मैल में, जीने जायो परपीराज ।

यह भी स्वभाव से क्षोभित है। जब ज्योतिषी द्वारा यह बतलाया जाता है कि पृथ्वीराज अपने मामा के लिए घातक होवा तब यह कहती है—

बाळो तो जाखूँ ने पोबी पालड़ा, पतड़ा में मैलूँ प्राग ।
 बाँ मायाँ का कैरपा घूमका, छूँकी झूठी भँग ।
 बाईं तो ककूँ रे घर की जोनी छै, न तो राखूँ मार ।
 सर तो टंगा हूँ पळस्या के नाँवछं, धड़हरशमा के बार ।

‘बाँ मायाँ का कैरपा घूमका, छूँकी झूठी भँग’ में अपने माई के प्रति सहज प्रेम उभरे विद्यमान है। इस भ्रातृ-प्रेम ने उसके पुत्र-प्रेम को दबाया नहीं है। दर्द से वीर्य खींचण पृथ्वीराज के प्रयाण के समय चित्तों मोठी बूटकी मारती है—

भूँ बरहूँ छूँ झूठी मान लियो, मान जा मायड़ की बाउ ।
 बाँवा भूम्या छै बाटो का राव जी, बाईं भड़के मैला मार ।
 भूँ बरहूँ छूँ झूठी मन लियो, मानजा मायड़ की बाउ ।
 बलवा दसो छो म्हाय घोर नै, बायो ऊँटड़ा खेर ।

सीवण मां के व्यक्तित्व में मद्रदनों सनाणी का विव संकित हुआ है। उसका पुनः-प्रेम दर्शयों माता का प्रेम है।

मगली राणी सच्चो दर्प से दीप्त सनाणी है। उने अपने पति से प्रगाढ़ प्रेम है, विनका परिचय सत्री होकर देती है। पृथ्वीराज के प्रति इसके हृदय में प्रेम विद्यमान है। अतः युद्ध में जाते समय राज जी को समझाती है कि उने मारना मत।

अन्य काव्यगत विशेषताएँ

‘पृथ्वीराज की लड़ाई’ में युद्ध के वर्णन सुन्दर बन पड़े हैं। शोभा वर्णनों को सुनकर ऐसा अनुभव करता है मानों लड़ाई अपनी आँखों के सामने हो रही है। हृदय गतिमय विचो के रूप में आँखों के सम्मुख आने लगते हैं। यद्यपि विनने भी युद्ध हमसे दूर हैं उनमें एक ही प्रकार के वर्णनों की आहूतियाँ हैं, पर ऐसा ही लोकावधारों में प्रायः मिलता है। ये वर्णन कहरना-प्रभुत्व न होकर वास्तविक से लगते हैं—

दोनों का दल में बाँटा हृद बाँट रहा, दोनी कुचारे सेत।
 राण का माँही दोनों आबहुषा, यामें कुण पाहुँ कुण नेत।
 दोनों का थोड़ा फरवा गोनहुँदे, दोनी कुचारे दाय।
 दल का माँही दोनों आबहुषा, यामें कुण पाहुँ कुण नेत।
 बाज घरा ये बमके बीरता, पाऊँ बावत माई।
 काँहो बमके गे रावकी का हाव को, पीवा का दलके माई।
 रावकी अने घों परवी पू जाने, रै ग्याली मन के माई।
 अगी बमोहूँ बलता मेव को, जाएँ हूँ में छोड़ी हाव।

X X X
 मल्ल-मल्ल ही छोडा गाठ करे, ऊँछी में सब के रै जगुर।

X X X
 ठरवारवा की लाली उहे, बनतर बट बट बाव।

युद्ध का वर्णन करते समय यह ध्यान रखा गया है कि पात्र के अनुमान मात्र हो। अतः भीनों के दृश्य भी ये होते हैं—

लाल ही मुराहा है मुरही भीम बड़यो, नी से मल्लबन्धो मार।
 हुँवर बाँधवा जो जाने मेवा का, यामें पीठवाँ करी पार।

लाल के वर्णनों से दृक्-चित्र और रसानुभवता मिलती है। भाव के हरे वर्णन युद्ध-रंग के व्यक्त किया है।

‘पृथ्वीराज’ की लड़ाई का प्रधान रस वीर है। आश्रय पृथ्वीराज और भालम्बन मनेक व्यक्ति तथा उनके कार्य हैं। वीर रस के उन्मुख ज वर्णनों तथा प्रसंगों का हममें प्राचुर्य है। युद्ध के समय पृथ्वीराज के ये कवन उसी वीरता के सूचक हैं—

मैं तो कऊं छुं मामा जी फेर बाखी, रै जयागी मन के माई ।
भाभी देखो म्हुने ओळपू, रावजी सीना मार ।

×

×

×

हेरषो-हेरषो परवीराज करै, हेरषो-हेरषो जाय ।
म्हाने बजा दो घटी का रावजी, म्हां करा कटारा बाव ।

वीर रस की निष्पत्ति में यहाँ एक बात खटकती है। यह है भालम्बन का अनौचित्य। घाटी के रावजी, जो पृथ्वीराज के मामा होते हैं, भालम्बन का प्रोविश्य नहीं रखते। वे प्रकृति से दुष्ट नहीं हैं और न लोक-शत्रु हैं। व्यक्तिगत स्वार्थ से प्रेरित होकर पृथ्वीराज उनसे युद्ध करता है और उन्हें मार डालता है। हमलिये पृथ्वीराज के साथ ओला का तादात्म्य स्थापित नहीं हो पाता। रस की सारी सामग्री विद्यमान होने पर भी रस-निष्पत्ति के स्थान पर रसाभास ही इसमें मिलता है। कात्या भील तथा खैराबाद के मीलों में भालम्बनत्व का प्रकृत विधान है। वे वीर हैं और भात-पास के मनुष्यों को परेशान करते रहते हैं।

रीढ़ तथा बीभत्स रस के वर्णन भी इस गाथा में मिल जाते हैं। रीढ़ रस की सामग्री पृथ्वीराज के द्वारा शिकार के समय गाली देने व नैऋत्युष्य अरव की मामा द्वारा न देने पर पृथ्वीराज के अप्रसन्न हो जाने और रावजी तथा पृथ्वीराज के पारस्परिक पत्रों के आदान-प्रदान में मिलती है।

गाथा की भावानुरूप घन्टावली में भलंकारों का अत्यल्प प्रयोग दिखाई देता है। उपमा, उपमेया के दो-एक उदाहरण खोजने पर मिल सकते हैं, पर भलंकारों के प्रति भाषा की कोई रुचि नहीं दिखाई देती है। उसकी रुचि है समर्थ व सदातत भावाभि-व्यक्ति में, जिसके लिए यह उन्मुख घन्टावली पुन लेता है। अधिकांश गाथा में ओज पुण-सम्पन्न पदावली के ही वर्णन होते हैं। आधुन्य गुण का सर्वथा अभाव है।

राम नस्याण या राम-रसायण

‘रामनस्याणु’ सोरगावा का हाड़ीनी में कभी जाती प्रचार रहा था । जिनके कनरयकन इनको पोवियों तक में सुरक्षित कर लिया गया । पोवियों में सुरक्षा गहर यह सोरगावा सोर-मानस में सुप्त हो गई प्रतीत होती है । इनोविये इस लेखक को अनेक व्यक्तियों में प्रवेश करने पर भी पूरी गाथा का ज्ञाता नहीं बना । जैसे दो-चार छंद तो अनेक व्यक्तियों के कंठ में सुनने को मिले । तुलसी की लोक-प्रिय रचना ‘रामचरित मानस’ के उदात्त जिस प्रकार साहित्य-जगत में बहुत समय तक रामकथा के आधार पर अन्य महाकाव्य जन्म न ले सके, उसी प्रकार लोक-मानस ने भी इस परम्परा को अनावश्यक समझ कर विस्मृत कर दिया । मुझे सांगोद ने एक पोथी प्राप्त हुई जिसके आधार में ‘रामनस्याणु तक करघो’ लिखा था और छंद संख्या क्रम में पहले छंद की संख्या ४०२ थी । इस पोथी का अंत १७५ वें छंद से होता था । प्राप्त कथांग और छंद सख्या को देखने से यह प्रकट होता है कि हाड़ीनी में प्रचलित ‘रामनस्याणु’ लगभग १००० छंदों को बिस्तृत सोरगावा रही है । जिनके कुछ अक्षरों पर इस रूप में मिलते हैं । यह प्रायः नवरत्न के अक्षर पर गाई जाती है । जोल और कंठे पृथ्वीराज की सहाई के समान प्रयुक्त होते हैं । मुख्य गायक केन्द्रित होता है और तोप उसके कपनों को बुझाते गाते चलते हैं ।

अपूर्वा पोथी का प्रथम छंद इस प्रकार है—

मैं'साईं मूँ उतर मंडोदरी बागों रे गई, भर सुण सतवंती बात ।
देवलोक तो थाने त्यागन करघो, ये सब धाया राखी माँय ।

और अंतिम छंद इस प्रकार है—

पाठ समंदर की हृणवत या पड़घो पर बैठो छै सेवा माई ।
सकार राळघो छै रे हृणवत ओष नै, ई'नै गई छै माँछी साथ ।

इस प्रकार प्राप्तों में सीता-हरण के उदात्त से संकादहन तक की घटनाएँ पाई जाती हैं । ‘राम-चरित-मानस’ की घटनावली से ‘नस्याणु’ की घटनाएँ तो अभिन्न हैं, पर विस्तारों में लोक-मानस की अनेक देखने को मिलती है । तुलसीदास का मर्यादावाद यहाँ नहीं मिलता है । इसलिये सीता की खोजते समय अब राम किसी

कोमी जाति के व्यक्ति से सीता के सम्बन्ध में पूछ बैठने हैं तब उसका उत्तर निम्न प्रसिद्ध और धर्म-पूर्ण होता है—

एसी बात तो ठाकर म्हारा जाई रे सखी, दातां सखी बन्धार ।
म्हांरो तो सुगयाँ म्हांके गोय्हे, ते माने खाँ रे बमाई नार ।

इस पर समर्थ राम को उने चाप देना पड़ा—

सबद मुण्या रुपबर कोप होया, घर मुणु जे कोळी बात ।
सापा छोकरी पारो अनय छै, ते पू सखी न सावै थाप ।

और जब कोलिन ने अनुनय-बिनय की तो राम ने प्रसन्न होकर कहा—

सबद मुण्ये अइ राघोबर हरष होयो, घर मुणु जे कोळण बात ।
पाणु करै अइ तेम लगायजे, ते अइ बीजे लहमणु बी माणु ।

यह मर्यादा-निर्वाह का प्रभाव सर्वत्र पाया जाता है। मर्यादा के निर्वाह का प्रभाव 'मानस' के सामीनगम पात्र हनुमान तक में मिलता है। जब सीता के पास दुःखित गैर के पहुँचते हैं तब सीता पर ध्यान करते हैं—

राम भया माता म्हाणी लहमणु, बीर भनी सब साठ ।
दू र भनी छै छै माता जानकी, ते तनै लोपी छै राम की बार ।

'नगपाल' में लहमणु तक सीता पर सीपा ध्यान कर रहे हैं—

सीता तो लीली दादा भाई बारम्बा, बें अमी बडनी लाया नार ।

और राम कुचित होकर लहमणु की बात धारने के लिए उद्यत हो जाते हैं तब लहमणु को समझना पड़ता है—

सबद मुण्या अइ रुपबर कोप हुया, बीर पडइया छै भयन दुखाणु ।
बें छी प्यारी छै रे लोवन राम की, ते सब मे प्यारी भंगा नार ।
दासी लहड़ी दादाभाई नई रे अछै, घर नई रे उकाळो होई ।
लहमणु पारयाँ दादाभाई नई रे खरे, ते सब राम बनेना होई ।

इससे स्पष्ट हो जाता है कि दादाबार ने पापी के चरित्र-विवरण एव मे पूर्ण वर्णन के काम किया है। उस पर 'दादाबार-लहमणु' और 'राम चरित्र-दादाबार' दोनों का उल्लेख नहीं किया है। यहाँ राम का लहमणु परिवर्तित है और लहमणु का कोली लहमणु विदेशीकरण के परिणत हो गया है। ऐसा प्रतीत होता है कि दादा-बार ने लहड़ी दुख के कारणों को, जो लहमणु के दादा के काम करने-मुख होने पर रहे हैं, इस दादा के लहमणु है, जिसकी वजह से लहमणु लहमणु है। इतिहास के अनुसार

राम ठाकुर राम बन गये । उनका बाँका रात्रपूतीवन 'नस्याण' में प्रभुत्व हो गया, ईश्वरत्व गौण और अवलक्षित रहा ।

सीता के विरह में 'नस्याण' में राम उन सब वस्तुओं से दूर होना चाहते हैं जो सीता के संयोग में सुखकर पौं और जब उनको स्मृति उदरग्न करती है । इसलिये राम केबड़े, पलंग आदि को नष्ट करते दीख पड़ते हैं—

लोह फंकायो रै सुदी केबड़ो, मरै कुटिया घरी जळई ।

औं पालवया सीता फोड़ती, ते ओरें मंदी में दीनूँ राळ ।

विरह की व्यंजना का यह ढंग पागलपन की सीमा की छूना सा प्रतीत होता है और जिस प्रकार 'मानस' के राम 'मधुकर, खप, मुग-भेणी से मुगनगनी सीता' के सम्बन्ध में पूछने हैं उसी प्रकार यहाँ भी वे सारल, जटाघु, पीपल, हिरण, बकुवा आदि पशु व पेड़ आदि से सीता का पता पूछने हैं और कोली, हनुमान आदि वस्तुओं से भी सीता सम्बन्धी जानकारी प्राप्त करते हैं ।

जैसा कि पहले कहा जा चुका है गाथा की कथा का आधार 'मानस' ही है । वर्णनों में अनेक स्थलों पर कवि 'मानस' से प्रभावित दीख पड़ता है । यहाँ शत्रु में बिजली कमलने का वर्णन गाथा में इस प्रकार है—

थोऊ दस कमके जी साईं म्हारा बीजळा, ते पावणुं खां धोमाता धाय ।

या 'माने बलें बहुदि रघुराया रिष्यभुक परवत नियराया' के समान ही गाथा-कार कहता है—

रमीभुल परवत का सोखर वे'रैवां रै हणवत सुपरीब ।

'नायाण' में देवताओं की उपेक्षा मिलती है । राम बन में है । तुलसी के राम भी वहाँ तुलसी की झाल कर बिजोना बनाने हैं पर 'नस्याण' की सीता बारसाई पर होती है, जिसे राम उनके विरह में तोड़ कर फेंक देते हैं । राम का काल मेठा-मुग माना जाता है और तोफें भारत में सर्व प्रथम बाबर ने लायी थीं, पर 'नस्याण' में हनुमान पर मजोह-बाटिवा में तोलों के द्वारा माऊनलु दिया गया है—

मर-मरर तो गोळा माळ बने, घर बाणु बने सरणाट ।

मुन्ना का बरान सभी गाथाओं में परंपरागत है । अन्य वर्णनों की सीमा भी सीमा-पारों के मरान है ।

हीरामनजी

'हीरामनजी' हाड़ीती की एक लघु गाथा है। हीरामनजी शूबर जाति के देवता हैं और इनके गीत पुरुषों द्वारा विशेषतया उस समय गाये जाते हैं जब किसी व्यक्ति का शरीर इनसे भावित करवाया जाता है। वेमे भी शवकाश के समय २-४ व्यक्ति बैठकर इस गाथा को गाया करते हैं। हीरावली के पूर्व का काल इसके लिए विशेष उपयुक्त होता है। शूबरों का ऐसा विश्वास है कि हीरामनजी पर ब्राह्मणों की छोटी (छूत) पड़ती है। अतः इन लेखक को इन लघु कथा को लिखने में अत्यधिक कठिनाई का सामना करना पड़ा है। गाथा की कथा इस प्रकार है।

सूँसला ग्राम में बाबा राज के घर पुत्र-जन्म हुआ जिसका ज्योतिषी ने सूरपाल नाम रखा। सूरपाल में बचपन से ही देव गुण विद्यमान थे। बालक सूरपाल ने एक दिन कुम्हार से कहा कि मुझे अपने माया के सीलागर शरव के समान एक मिट्टी का षोड़ा बना दे, पर कुम्हार तो मग्धा और कुण्ड रोवी था। अतः जब उसने सममर्षता प्रकट की, तो सूरपाल ने कुम्हार को दृष्टिदान की और रोगमुक्त किया—

हाथ पगों की समरा झड़नी बारी खोड़,
मुलनी बारी जनम की माल।

और तब कुम्हार ने मिट्टी का षोड़ा बना दिया, जिसमें सूरपाल ने प्राण-प्रतिष्ठा एक उड़ते पक्षी को मार कर की—

उड़ते तो पलेक देव मार लियो आसमान में
ऊँचा जीव चुड़ना में मेल,
चुड़ली तो सूरपाल बांध दियो ठाण में
भीर ही नागरदेव।

एक दिन सूरपाल भीवारण के लिए बन में जा रहा था। वहाँ उसे कुछ गीबिन्दसिंह मिले जिन्होंने उसे टोका भाव का राज्य और आसड़ की रोड़ बरदान स्वर्ग दिये—

राज तो दे दियो बाचक टोका भाव की,
बडवा नै दे दो आसड़ रोड़।

जब सूरपाल ने आसड़ पर आक्रमण करने का निश्चय लिया, तो माता ने यह कह कर मना दिया कि वहाँ तो अनादी बहिन का उमुपाल है, पर उधने एक न सुनी

भीर बासड़ पर घातमणु करने की ठान थी । माता द्वारा बासड़ का चिट्ट हर इस प्रकार दिखाया गया था—

बासड़-बासड़ भणु करो, भी बासड़ हूँसी को ब्याल ।
बासड़ में बने छे सूरपाल धोली नत्थी का रंगड़ा ।
मठ उठ माँडे राड़ ।

बासड़ में लकड़ीगरा का घर डोड सै, घर घर धरै सुरताल ।
मवा तो सड़े, पराणा ऊजळै, सरोया के सारै मगुरया बाड़ ।

फिर भी सूरपाल ने कुछ धूरबीरों को साथ लिया और घातमणु के लिए प्रस्थान कर दिया । मार्ग में मंगली पठान ने पहाड़ की चोटी पर उसे रोक दिया तब वह हताश होकर अपने घर लौट आया । माता के पूछने पर उसने अपनी उशसी का उक्त कारण बताया तो माता ने कहा—

म्हारा पेट में जनमनी सूरपाल छोकरी ।
देती जलां घरां परणाय ।

फल यह हुआ कि सूरपाल की सुप्त धूरबीरता जाश्व हो गई—

घोड़ो तो सोझो सूरपाल ठाणू सूँ ,
होग्यो लीला वै मलवार ।

× × ×

जाताई भाग्यो मंगली पठाणु की
गियो बासड़ की टेक ।

भीर परकोटों से सुरक्षित बासड़ में वह अपने धन्व को उड़ाकर चुप गया तथा कचहरी के बामदार का अन्त कर दिया और सारा माल चूट कर ले आया—

चूट कोस सूरपाल बारे नवळयो ।
ले आयो बुवारी केर ।

सत्पञ्चशत बरमात में उमड़ी नर्मदा नदी में अपना घोड़ा डाल कर पार हो गया । जब वह घर पर आया तो उसका स्वागत हुआ । बहिन बलादी ने उसकी भारती

उत्तरी—

मैल भी बंगाल भरती भारतयो उतारयो,
मूरपाल मूरज पोल वै ।
पांच मो'रां तो मूरपाल भारतया मै मैल दी,
बैण मै उड़ा घो चीर ।

यहाँ ही पादा समाप्त हो जाती है ।

गाथा में कर्मीक टखों की स्मृति मिली है जो कुम्हार की मेरदान और रोटी की बुद्धि से युक्ति, पक्षी के प्राणों की मिट्टी में प्रत्यक्ष में प्रतिष्ठा और दृष्ट मोक्ष में बरदान प्राप्ति आदि प्रसंगों में देखी जा सकती है। कथा का विचार रचनात्मक तथा आकर्षक हुआ है। चरित्र-चित्रण की दृष्टि से केवल मूरपाल (हीरामनजी) उल्लेखनीय है। यह वास्तविकता से ही कर्मीक शक्तियों से युक्त और उल्लाही तथा साहसी बालक है। उसके उस्ताह की सुपुष्टि माता द्वारा समाप्त दिये जाने पर वह निर्भीक और मंगली पटान की मार खाता है। उसका निश्चय कुछ प्रसंगों में आग्रह की सीमा पर पहुँच गया है। लूट के मास में भी की लूट और फिर बगला बलवित्त पालन उसकी जी-मेवा की क्षुत्ति के परिचायक है।

रुकमणीजी की व्यावलो

'रुकमणीजी की व्यावलो' हाड़ीनी की लोकायता है। यह 'बड़ी व्यावलो' कहा जाता है। एक अन्य 'छोटी व्यावलो' भी हाड़ीनी में मिलता है, पर उसमें कथा-व्यव है मधुविष विषाण का समावेश है। यह 'व्यावलो' स्त्रियों द्वारा पाणिपहण के कारण पर पाया जाता है। कभी-कभी दीप्तिमान के मध्ये दिनों में भी स्त्री-समूह रहे पाया रहता है। यद्यपि इस 'व्यावलो' की कथा दक्षिणी और दृष्ट के विषाह की व्यावलो के सम्बन्धित है तथापि विषाह के मंगलमय कारण पर स्त्रियों द्वारा बना जाने के कारण के प्रत्यक्ष हमने नहीं मिलते, किन्तु सम्बन्ध पर्य भावों से है। यह कुछ और रक्त-पात्र के चर्चों में यह पाया दृश्य है और इसी हेतु यह तीव्र काव्यो में स्थित भी है। व्यावलो की कथा इस प्रकार है—

कथा का आरम्भ दलैत-बंदना से है—

परमन ब्रह्मदेव दण्डनी बीनयो ।

रौख-रामक दो जी पुरण देवता ।

रक्तपात्र कथानी तथा दृष्ट के परिचयार्थक चर्चों मिलते हैं। कथानी में दृष्ट के विषाह की कथा पर उनका कोई संबंध यह कहकर विचार-प्रसंग की

समाप्त कर देता है—

काळो कबरणों कान्हू म्वाळणो, भेस छै जी नट नावणो ।
सबली म्वाणण्यां को बीर कोस्यो, म्हेरो छो दै छै मूखरो ।
येनू परावे बंसी बजावे, नन्द घर बासो बसे ।

अतः एकमेका शिशुपाल से रुक्मिणी का विवाह करने का निश्चय कर लेता है । शिशुपाल बरात बनाकर आता है, तो उसे मार्ग में अनेक अपसङ्ग होते हैं—

काळा तो बळदां सूं हाळी मल गयो मूख तो भी भूँडा होया ।
माथे छो मोळो तरिया मलगी, मूख तो भी भूँडा होया ।

उपर रुक्मिणी शिशुपाल का आगमन सुनकर परचाठाप की अग्नि से जल उठती है और घरने माय्य को कोसने लगती है—

म्हूं धने मूळूं म्हारी बैण बडाना, ऊँडा छो मालर तनै बडूं लवणा ।
बडूं रे जाई री माता री म्हारी, बडूं न रही तू तो बाँझी ।
के म्हेने बाझी ना बगळ तोड़पा, के रे सतायो हरियो कंसड़ी ।

अब वह किसी ब्राह्मण को 'पाँच मुसरी व हठरी को पाँच्यो' देकर हृष्य के पास भेजती है । ब्राह्मण डारवा पहुँच कर हृष्य से इस प्रकार संदेश कहता है—

लेम मुमल राजा मीसम की धानी, ओ'त दुखी छै जी बां को बाझी ।

इस पर हृष्य विचित्र विवाह की तैयारी करके बरात बनाकर चलते हैं । बरात में गंगा, यमुना, गिर, ब्रह्मा, चंद्र, सूर्य आदि देवता जाते हैं, परमेश्वर को वहीं छोड़ने का निश्चय किया जाता है । इस पर गणेश अवतरण हो जाते हैं जिसके विषय परिणाम निकलने हैं—

माहा दूद, पादमा दूदया; दूदया रथ का पाया जी ।
हाथी पड़पा, घोड़ा पड़पा, भूँड करे लरणाटा जी ।

अतः गणेशजी को बनाया जाता है और अष्टि मिष्टि से उनका विवाह किया जाता है । सब हृष्य भी बरात प्रस्थान करती है । यह गणेश कथा नापा में प्राप्त निरुद्ध कथा है ।

अब बरात कुम्भिनपुर पहुँचती है तो नारे नगर में हर्ष की महार रीढ़नी है और रुक्मिणी की देवता प्रमथणा से परिपूर्ण हो जाती है । अब विवाह उन शीघ्र विवाहों के अन्तर्गत परमप्रसन्न होता है जिसका उद्देश्य विवाह के पीछे में दिया जा चुका है । 'आवना' का अर्थ अथवा बड़ा रोचक है जिसमें मोह-मायम की मनी-मनी

मृदु का परिचय मिलता है—

गोरा ई बामुदेव जो रे सांवरा गोरा ई बलराम ।
तू बाढो कैसे होमरो रे सांवरा तरे तरे का नाम ।

× × ×

भुवा हो बोरी कुंती जो सांवरा, कर्पारी करण ससाया ।
बै'ए सोरध साइनी जो सांवरा, यई धरजन की सार ।

'व्यावसा' के बिदाई के बीच भी बड़े मार्मिक है । उनके भाव हाड़ीती या भारतीय परिवार भावना से उद्भूत हैं । यतः लोक-बाह्य और ऐकान्तिक नहीं है । वाषा के अन्त में विभिन्न व्यवस्थाओं की स्थितियों द्वारा इसे गाने पर प्राप्य कण भी संवेदित है ।

'व्यावसा' पूर्ण रूप से स्थितियों द्वारा गायी जाने वाली वाषा होने से इसमें दुःख के प्रत्यक्ष बचावे नये हैं । इभीलिये तितुगाल की कथा किसी परिणाम तक नहीं पहुँच पाई है । इसे बीच में छोड़ दिया है । इस प्रकार यह प्रासंगिक कथा अनावश्यक और अनावश्यक प्रतीत होती है । 'व्यावसा' में स्त्री-हृदय से सम्बन्धित प्रसंगों की प्रचुरता होने से यह स्थितियों का कंठहार बना हुआ है । यह वाषा उन सोचगाथाओं से भिन्न लगती जाना चाहिये, जो पुरुषों द्वारा गायी जाती हैं । इभीलिये इनमें वर्णन और भाव की उम्र थोड़ी के नहीं मिलने हैं, जो लोग गाथाओं में अरे वड़े हैं ।

गपाधित कर देता है—

काळो कवरणों कांहू थाळयो, मेग हूँ जी नट नाचयो ।
मबली थामण्या को भीर कोरयो, मही तो दे छी गुनरी ।
येतू पचावे बंसी बजाने, मन्द घर बासो बसे ।

प्रतः रुक्मेशा शिशुपाल से रुक्मिणी का विवाह करने का निश्चय कर लेता है । शिशुपाल बरात बनाकर माता है, तो उगे मार्ग में अनेक घामझुन होते हैं—

काळा तो बळशं भूँ हाळी मल गयो मूण तो भी भूँडा होया ।
माये तो मोळी तरिया मलनी, मूण तो भी भूँडा होया ।

उपर रुक्मिणी शिशुपाल का आगमन सुनकर पदधाताप की अग्नि से जल उठती है और अपने भाग्य को कोसने लगती है—

मूहं पनै भूझूं म्हारी बेणु बराना, ऊंझा तो पात्तर सनै कूँ लस्या ।
वभूँ रे जाई री माता री म्हारी, वभूँ न रही तू तो बांझी ।
कै म्हेनै बाड़ी का बनफळ सोइया, कै रे सतायो हरियो कंसड़ी ।

अब वह किसी ब्राह्मण को 'पाँच सुगरी व हठरी को गांठयो' देकर कृष्ण के पास भेजती है । ब्राह्मण द्वारका पहुँच कर कृष्ण से इस प्रकार संदेश कहता है—

लेम कुमल राजा मीसम की रानी, को'त दुली छी जी बां को बावड़ी ।

इस पर कृष्ण विधिवत् विवाह की तैयारी करके बरात सजाकर चलते हैं । बरात में गंगा, यमुना, शिव, ब्रह्मा, चंद्र, सूर्य आदि देवता जाते हैं, पर गणेश को वहीं छोड़ने का निश्चय किया जाता है । इस पर गणेश अप्रसन्न हो जाते हैं जिसके विरम परिणाम निकलते हैं—

भावा दूट, पाछसा दूट्या; दूट्या रस का पाया जी ।
हाथी पड़या, घोड़ा पड़या, सूँड करे सरखाटा जी ।

प्रतः गणेशजी को मनाया जाता है और श्रद्धा-सिद्धि से उनका विवाह किया जाता है । तब कृष्ण की बरात प्रस्थान करती है । यह गणेश-कथा गाथा में प्रासंगिक कथा है ।

जब बरात कुण्डिनपुर पहुँचती है तो सारे नगर में हर्ष की सहर दोड़ती है की वेदना प्रसन्नता में परिणत हो जाती है । अब विवाह उन रीति-
-भाषार पर सम्पन्न होता है जिनका उत्प्रेष विवाह के मोर्तों में किया जा
का काळ-भंग बड़ा रोचक है जिसमें सोरुमानस की नयी-नयी

बुद्ध का परिवार निम्नलिखित है—

मोघ ई बासुदेव जी रे सांबरा मोघ ई बनवान ।
मु बाटो बंमे होयरो रे सांबरां ठरे ठरे का नाम ।

X

X

X

बुवा छी बांही कुंटी जी सांबरा, नवांछे करए समाया ।
बै'ए सोरए माइजी जी सांबरा, बई घरवन की मार ।

'भ्यावना' के बिदाई के संघ भी बड़े भाविक है। उनके माव हाथीठी या भारतीय परिवार भावना से उद्बुद्ध हैं। अतः लोक-शास्त्र और ऐकान्तिक नहीं है। भाषा के अन्त में विभिन्न व्यवस्थाओं की स्थितियों द्वारा इन भाषा पर प्राप्य एक भी संश्लेष है।

'भ्यावना' पूर्ण रूप से निम्नलिखित द्वारा भाई जाने वाली भाषा होने से इसमें बुद्ध के प्रयोग बचाये गये हैं। इसीलिए निम्नलिखित की बचा किसी परिणाम तक नहीं पहुँच पाई है। इसे बीच में छोड़ दिया है। इस प्रकार यह प्रासंगिक बचा अनावश्यक और अनावश्यक प्रतीत होती है। 'भ्यावना' में इसी-दृष्टि से सम्बन्धित प्रसंगों की प्रचुरता होने से यह स्थितियों का संकटवार बना हुआ है। यह भाषा उन लोकभाषाओं में भिन्न बरखी जाना चाहिये, जो बुद्धों द्वारा गायी जाती हैं। इसीलिए इसमें वर्णन और भाव की उन सीढ़ी के नहीं मिलते हैं, जो लोक भाषाओं में मिले पड़े हैं।

हाइती लोककथा

लोककथा के लिए हाइती में 'बात' और 'स्याली' शब्द प्रचलित हैं। हाइती कहानी जीवन के सभी क्षेत्रों से निकलती है और मानव की सभी वृत्तियों का प्राधारित है। उसका क्षेत्र व्यापक है। कहानी कहने और सुनने की प्रवृत्ति मानव में विरहाल से विद्यमान है। क्या बालक, क्या युवक तथा क्या वृद्ध सभी में यह प्रवृत्ति देखी जाती है। पर लोक-कथा में बूढ़ी नानी या दादी को अव्यधिक महत्व प्राप्त है। वे बालकों को कहानियाँ सुनाती हैं। यह पद्धति मानो एक पीढ़ी का किसी बरोहर को प्रागामी पीढ़ को सौंने का अनुष्ठान है। इसीलिये लोक-कथाओं में मानव-मन का इतिहास मिलेगा। भूतप्रेतों और देवों के मय से भरत प्राचीन मानव-मरिचक को भी इनमें देखा जा सकता है। सामंतीय युग की कथाओं से दूरा मन भी यहाँ देखने को मिलेगा। इन्ही कहानियों में ठगों की धूर्तता भी रक्षित है। हमारी दार्मिक प्रास्थाओं को भी इनमें स्वीकृति मिली है और व्यावसायिक जीवन के धन-प्रपंचों का भी भारी जीवन के लिए उपादेय समझ कर संजोया गया है। पशु-पक्षी-जगत के निरीक्षण के उपरंत कुछ सारगर्भित निष्कर्ष यहाँ प्राप्त किये गये हैं।

१. कहानी कहने के सम्बन्ध में एक रोचक कहानी हाइती में प्रचलित है — एक पटेल को चार कहानियाँ ज्ञात थी, जिन्हें वह किसी से कहता नहीं था। इसमें कहानियाँ बड़ी दुःखी थी और सोचती थी कि किसी प्रकार इस दुष्ट से मुक्ति पावें। अतः उन्होंने एक दिन विचार-विमर्श करके पटेल से बदला लेने की सोची—उमे मार खाना चाहा। एक ने बैर की गुठली, दूसरी ने छावणा, तीसरी ने नागिन और चौथी ने सार की सुई (मालगिन) बनने का निश्चय कर लिया तथा जिस समय वह समुपल जावे तब बदला लेने की सोची। पर ये सब बातें एक नाई भी सुन रहा था। अतः उसने यथा-समय बैर को निन्दा करके, गिरते छावणों को किसी लकड़ी पर संभाल कर, नागिन को मार कर और मालगिन को जग्या से प्रलग करके पटेल को तो बचा लिया, पर साथ ही उमे उन कहानियों को कहने के लिए भी विवश कर दिया।

प्रमियाय यह है कि कहानी को कहने-सुनने की आवश्यकता प्रति महावपुर्ण है। व्यक्ति अपनी प्रमिध्वनित को दबाने तो उसे कितनी संकट-ग्रस्तता अनुभव होती है। दबाकर रचना प्रसाधारण व्यक्ति का काम है।

हाइली कहानियों की विषय के आधार पर इन वर्गों में रखता जा सकता है—

१. धार्मिक तथा अंत-सम्बन्धी कहानियाँ ।
२. उपदेशात्मक कहानियाँ ।
३. पारिवारिक-सामाजिक कहानियाँ ।
४. पशु-पक्षी-जगत की कहानियाँ
५. हास्य-रस की कहानियाँ ।
६. साहस और प्रेम की कहानियाँ ।
७. तिलस्मी कहानियाँ ।
८. टर्गों की कहानियाँ ।
९. विविध-बुभुक्षित, यौन सम्बन्धी कहानियाँ आदि ।

मोह-कथा का महत्त्व उसकी कथन-प्रणाली में निहित है । उसके आरम्भ, मध्य और अन्त की भी कुछ विशेषताएँ होती हैं ।

आरम्भ

हाइली कहानियों का आरम्भ प्रायः एक ही प्रकार में होता है । 'एक राजा को छो' या 'एक बाबू को' अथवा 'एक बहो, एक बहो छो' आदि शब्दों में कहानी कहने वाला कहानी का आरम्भ करता है । यह कहानी आरम्भ करने का ढंग चाहे यदि अस्त हो, पर कुछ ही क्षणों में कहानी की घटनाओं का विकास जिस रूप में होता है वह मोटा की बरतत बीछाये रहता है । इस आरम्भ में पूर्व की एक सूचिका है, जो तरह-तरह में विविध वस्तुओं से सुनने को मिलती है—

बात सरीली झूठी है ।
 साँझ सरी ली झूठी है ।
 बात बाले बाप कोत ।
 पानो बाले अछाप कोत ।
 बात में हँवाये ।
 कोत में नवाये ।

इन पद्यात्मक आरम्भ के अतिरिक्त एक दत्तात्मक सूचिका भी मिलती है—

एक उमाई में एक बड़ से बहो घर बहो ग्याही ग्याही बल दे देऊँ
 ए, दोनो बहो में दुखो ग्या । तो बहो ने लो, 'मे बहो बल तो बटे एउ ।'
 तो बहो बोल्हो, 'बल कोती नू' या परलीकी ।' यदि परलीकी कहानी सुनाई गई तो
 ए ऐतिहासिक होती और बाप-बीटी बही गई तो यह काल्पनिक होती ।

हाइती लोककथा

मोजका के लिए हाइती में 'बात' और 'क्याणी' शब्द प्रचलित हैं। हाइती कहानी जीवन के सभी क्षेत्रों में निरूपित है और मानव की सभी कृतियों पर आधारित है। उसका रोचक स्वरूप है। कहानी कहने और सुनने की प्रवृत्ति मानव में निराला से विद्यमान है। क्या बालक, क्या युवक तथा क्या बुद्ध सभी में यह प्रवृत्ति देखी जाती है। पर लोक-कथा में बूढ़ी नानी या दादी की वार्षिक महत्व प्राप्त है। वे बालकों को कहानियाँ सुनाती हैं। यह पढ़ति मानो एक पीढ़ी का किसी बरोहर को आगामी पीढ़ी को सौंपने का अनुष्ठान है। इसीलिए लोक-कथाओं में मानव-मन का इतिहास मिलेगा। भूगोलों और देशों के मय से भरत प्राचीन मानव-मस्तिष्क की भी इनमें देखा जा सकता है। सामंतीय युग की कथाओं से ज्ञान मन भी यहां देखने को मिलेगा। इन्हीं कहानियों में लोगों को धूर्तता भी रक्षित है। हमारी धार्मिक आस्थाओं को भी इनमें स्वीकृति मिली है और व्यावसायिक जीवन के धन-प्रपंचों का भी मारी जीवन के लिए उपादेय समझ कर संजोया गया है। पशु-पक्षी-जगत के निरीक्षण उपर्युक्त कुछ सारगर्भित निष्कर्ष यहां प्राप्त किये गये हैं।

१. कहानी कहने के सम्बन्ध में एक रोचक कहानी हाइती में प्रचलित है — एक पटेल को बार कहानियाँ साठ थी, जिन्हें वह किसी से कहता नहीं था। इसने कहानियाँ बड़ी दुःखी थीं और सोचती थीं कि किसी प्रकार इस दुष्ट से मुक्ति पावें। अतः उन्होंने एक दिन विचार-विमर्श करके पटेल से बदला लेने की सोची—उने मार डालना चाहा। एक ने बैर की गुठली, दूसरी ने छावणा, तीसरी ने नागिन और चौथी ने सार की सुई (मालपिन) बनने का निश्चय कर लिया तथा जिस समय वह समुपल आये तब बदला लेने की सोची। पर ये सब बातें एक नाई भी सुन रहा था। अतः उसने यथा-समय बैर की निन्दा करके, मिले छावणों को किसी लकड़ी पर संभाल कर, नागिन को मार कर और मालपिन को घाया से ग्रन्थ करके पटेल को तो बचा लिया, पर साथ ही उने उन कहानियों को कहने के लिए भी विवश कर दिया।

प्रसिद्ध यह है कि कहानी को कहने-सुनने की आवश्यकता धृति महत्वपूर्ण है। व्यक्ति अपनी प्रसिद्धि को दबाने तो उसे कितनी संकट-ग्रस्तता अनुभव होती है। उसे दबाकर रखना प्रसाधारण व्यक्ति का काम है।



हाड़ीती कहानियों को विषय के आधार पर इन वर्गों में रखता जा सकता है—

१. धार्मिक तथा व्रत-सम्बन्धी कहानियाँ ।
२. उपदेशात्मक कहानियाँ ।
३. पारिवारिक-सामाजिक कहानियाँ ।
४. पशु-पक्षी-जगत की कहानियाँ
५. हास्य-रस की कहानियाँ ।
६. साहस और प्रेम की कहानियाँ ।
७. तिलस्मी कहानियाँ ।
८. ठगों की कहानियाँ ।
९. विविध-बुद्धौबल, यौन सम्बन्धी कहानियाँ आदि ।

लोक-कथा का महत्त्व उसकी कवन-प्रणाली में निहित है । उसके आरम्भ, मध्य और अन्त की भी कुछ विशेषताएँ होती हैं ।

आरम्भ

हाड़ीती कहानियों का आरम्भ प्रायः एक ही प्रकार से होता है । 'एक राजा' या 'एक बाण्डू' छो' अथवा 'एक बकरो, एक बकरी छो' आदि शब्दों से कहानी कहने वाला कहानी का आरम्भ करता है । यह कहानी आरम्भ करने का ढंग चाहे कति प्रचलित हो, पर कुछ ही क्षणों में कहानी की घटनाओं का विकास जिस रूप में होता है वह श्रोता की बरबस बैठाने रहता है । इस आरम्भ से पूर्व की एक भूमिका है, जो तरह-तरह से विविध वस्तुओं से सुनने की मिलती है—

बात सरीखी झूठी नै ।
 छाँड़ सरी खी भीठी नै ।
 बात बाले बारा कोस ।
 छाँपो बाले घठारा कोस ।
 बात में हूँकारो ।
 कोस में नंगारो ।

॥ उपदेशात्मक आरम्भ के अतिरिक्त एक गद्यात्मक भूमिका भी मिलती है—

एक उमर में एक बड़ पे बकरो घर बकरी ग्याळी-ग्याळी डाल पे बैठ्या ए, दोनो बरोग में दुखो छ। तो बकरी ने छो, 'ले बकवा बात, तो कटे रात ।' छी बकरो बोल्तो, 'घार बीती लूँ या परबीबी ।' यदि परबीबी कहानी सुनाई गई तो यह ऐतिहासिक होती और आधुनिक कहानी सुनाई गई तो यह काल्पनिक होती ।

वक्ता और श्रोता

हाथीनी कहानियों के वक्ताओं में बुढ़ी मानी, बारी प्रमुख हैं और श्रोता प्रायः बालक-बालिकाएं होते हैं। इनके प्रतिरिक्त भी प्रत्येक गांव में एक ही 'बतहा' होते हैं जिन्हें अनेक कहानियां याद होती हैं। ऐसे कहानी कहने वाले जीवनकाल की सभी रातों में सिगड़ी के सहारे बैठकर अपनी मंत्रमुग्ध करने वाली शैली में कहानी को कहते हुए आधी रात तक निकाल देते हैं। कहानियां रात्रि में कही जाती हैं, क्योंकि हाथीनी में ऐसा अंध-विश्वास है कि यदि कहानी दिन में कही जावे तो मामा या प्रतिवि मार्ग भूल जाता है। सभी वक्ताओं को थोटाभों से एक शर्त होती है कि जहां तुमने 'हूँ-का-रा' देना बाद किया वहां ही मैं कहानी समाप्त कर दूंगा। इसलिए कभी-कभी अरोचक कहानी से ऊँघते-जंभाते बच्चे भी 'हूँ हूँ' करने देने जाते हैं।

वस्तु व पात्र

कहानी की ब्यावहारिक प्रायः कल्पित होती है। उसमें आधिकारिक और आसंगिक दोनों प्रकार के कथानक मिल जाते हैं। आसंगिक कथानक के लिए 'म्यान्' शब्द का प्रयोग मिलता है। कभी-कभी कहानी इतनी विचित्र होती है कि दिनों तक चलती रहती है। हाथीनी कहानी का नायकत्व सामान्य व्यक्ति के हाथ में न रहकर असाधारण व्यक्ति को ही सदैव मिलता है। वह व्यक्ति किसी भी वर्ग का हो सकता है, पर अधिकांश में राजा या राजकुमार से सम्बन्धित कहानियां ही अधिक सुनने को मिलेंगी। सभी नायकों में अद्भुत धैर्य और क्षमता दिखाई पड़ती है। प्रत्येक विपन्न परिस्थिति में फंसे हुए भी वे संकलता के साथ निकल जाते हैं। यही कारण है कि प्रायः सभी कहानियां सुखान्त हैं। विघ्न-बाधाओं में जूझते हुए वे फल की प्राप्ति कर लेते हैं। इस प्रकार भारतीय साहित्य की सुखान्त प्रवृत्ति इन लोक-कथाओं में भी मिलती है।

कहानी का मेरुदंड—आश्चर्य-तत्व

ऐसी समस्त कहानियों का मेरुदंड कौतूहल या विस्मय होता है। कभी-कभी आश्चर्य-तत्व इसे सहारा दिये रहता है। यह कौतूहल घटना-परक होता है। अपारम्भ में ही घटना-क्रम इस प्रकार विकसित होता है कि थोटा जिज्ञासु बनकर परिणाम जानने को उत्सुक हो जाता है। राजा के पुत्र को निर्वासन मिल गया या एक बालिश-मर के मनुष्य ने राजकुमारी से विवाह करने की ठान ली या तीन मित्र अपनी पत्नियों को

लेने समुदाय चल दिये आदि प्रसंगों से कहानी को आरम्भ किया जाता है। ऐसे आरंभ से थोटा आरंभ से ही दलचित होकर कहानी सुनने लगता है। उसका कोनूहल जागृत हो जाता है।

आश्चर्य-तत्त्व को ऐसी कहानियों में अति महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त है। 'हाथो-बैथो' कहानी में एक फुट लम्बा मनुष्य अपने कान में भेड़िया, सिंह, पीटी व अग्नि को बैठाकर उनकी सहायता से एक राजा को अपनी पुत्री का विवाह उसके साथ कर देने के लिए विवश कर देता है। 'पट्ट पल्लवान' की घटनाओं का विकास भी इसी आधार पर हुआ है। सत्य तो यह है कि बालको से सम्बन्धित होने के फलस्वरूप आश्चर्य-तत्त्व लोक कथाओं का आवश्यक अंग बन गया है। क्योंकि बालको में आश्चर्य-वृत्ति की प्रधानता रहती है, वय-प्राप्ति के बाद तो काम-वृत्ति का आधारक विस्तार अधोगति में दिखाई देता है, इसीलिये अधिकांश कहानियों में कुछ ऐसे प्रसंग अवश्य मिलते हैं जिनमें यह तत्त्व विद्यमान रहता है।

अलौकिक तत्त्व.

कुछ कहानियाँ तो साधु-सन्त अलौकिक शक्तों के आधार पर ठहरी होती हैं पर ऐसी कहानियों में, जो हमारे वस्तु-जगत की होती हैं, अलौकिक शक्त को इसलिये स्वीकृति मिल जाती है कि उससे घटना का विकास निश्चित मार्ग पर चलने लगता है और नायक का गतिरोध दूर हो जाता है। कभी शिव तो कभी कोई साधु या नायक की सहायता करते हैं, कभी किसी पशु-पक्षी से देववशात् सहायता मिल जाती है।

उद्देश्य

हाइली लोक-कथाओं का उद्देश्य मूलतः मनोरंजन करना ही होता है, पर इस उद्देश्य के अतिरिक्त अनेक कहानियों में उपदेश देने की प्रवृत्ति भी दिखाई देती है। यह प्रवृत्ति धार्मिक और सत-सम्बन्धी कहानियों में स्पष्ट रूप में दिखाई देती है। बहा उद्देश्य-अपित दही (छाल) के ऊपर संतरण करने वाले मक्खन के समान होता है, दही में धुल मिल कर रहने वाले मक्खन के समान नहीं मिलता है। साहित्यिक कहानियों में तो उसकी स्थिति दक्षिणत मक्खन के समान होती है। ऐसी कहानियों में कभी-कभी धोता के ज्ञान की वृद्धि करने का भी लक्ष्य रहता है। इसीलिये कभी-कभी ऐतिहासिक घटनाओं को लेकर भी कहानियाँ चलती हैं।

कथन-शैली

कहानी कहने की ऐसी व्यक्ति-परक होती है। सभी बच्चा सभी प्रकार की कहानियाँ भली प्रकार से नहीं कह सकते। कोई हार्य-रग की कहानी दूनी मुन्दरता

मे कह सकता है कि गुनने वाले लोट-पोट हो जाते हैं और हँसने-हँसते पेट में बल पड़ने लगते हैं। किसी बरजा में तिनसही कहानियों को बहने की प्रतिभा होती है, तिनही उसमनों और रहस्यों को बह कराना के बल पर बरजा बड़ाता चलता है। कोई राबगी ठाट-बाट का वर्णन बड़ी कुशलता से कर सकता है। फिर भी सभी बरजाओं की धोलियों में कुछ समानता एमिलडी है। 'एक राबो छो' आदि ॥ मारम्भ से हुई कहानी मध्यम विस्तारों में निम्न कथन-प्रणालियों को माना कर चलती है—

चलने के लिए : घर मंत्रालां घर कुँच, ऊ बली आरपो छो।
घर बाय र बाय चोईस कोस की बनी में पूग म्यो।

दुःख प्रकट करने के लिए : १. फूटा म्हुना में जा पड़पो।
२. काळा कपड़ा फेर ह्या।

सेना की विद्यालता पायी काई फाणी, पाछे काई कीब ई कोई नै।
सूचित करने के लिए :

कथा में नवीन प्रसंग धब धां को कस्यो तो माई रैम्यो घर ऊं राजा को मी है
प्रस्तुत करने के लिए : सुछो ज्यो बनी में सो रपो छो।

सबसे बड़ी विशेषता तो बरजा की अपनी व्यक्तिगत टीका-टिप्पणी की ही है, जिससे कहानी में बार बांद लग जाते हैं। इन टिप्पणियों को मार्पर्यक बनाने योग देने वाले लोकोक्तियां और मुहावरे होते हैं। कोई व्यक्ति बुरी बात कह कर ॥ बिगाड़ना चाहता है तो बक्ता बहेगा—घर सब ऊने भस में तणायो पटव्यो (और सब उसने भूसे मे भग्नि डाली)।

अंत

कहानी को अन्त भी इस प्रकार के मिलते हैं। धार्मिक कहानियां इन प्रकार समाप्त होती हैं—

१. जस्या गणेश जी महाराज बां पे द्रव्या (तुष्ट) जस्या सब पे दूट ज्यो
२. हे गणेश जी महाराज, जस्यां बांरा घर-बार बस्या छै बस्या सबक घर-बार बस ज्यो।

बनेक कहानियों का अन्त इस प्रकार पद्य द्वारा प्रकट किया जाता है—

याई क्याणी, याई बात ।

हुंकारा देवा हाळा ने दो-दो बात ।

शैली के प्रकार

शैली की दृष्टि से लोक कथा को दो भागों में विभक्त कर सक कहानियाँ पद्यात्मक होती हैं और कुछ गद्यात्मक । प्रथम प्रकार की कहानियाँ में मिलती है । एक छो ऐसी जिनमें साधुन्त पद्य मिलता है, ऐसी कहानियाँ हैं और दूसरी वे जिनमें बीच-बीच में पद्य मिलते हैं, पर मूल प्रसंगों का में ही मिलता है । द्वितीय प्रकार की कहानी का उल्लेख प्रागे के पद्यों में प्रथम प्रकार की कहानी का एक उदाहरण दिया जाता है—

क्याणी लूँ बाघी, कपा की लूँ नाथी ।

कपा ने बड़ाई बाळी, लटीक की मरनी छाळी ।

लटीक ने पकाई लीचड़ी, भाङ के जा छाटी ।

भाङ से छूट्या दो बोर, डोली का घर मे उल्लाया ।

डोली ने था दो बाँका, लङ ५

बहिन को भूखी प्यासी देवकर भाई बालीको चढ़वा, बन की अग्नि को प्रजापति और चतुर्गुण के शिरो को तारे रूप में दिखा देने हैं, तब उसका प्रभाव बहिन पर पड़ता है। उसके पति की मृत्यु हो जाती है। एक वर्ष उरध्वत जब बहिन पुनः विधिवत् करवा-वोष का यत करती है तब उसका मृत पति जीवित हो जाता है। इसी प्रकार अर्जुन की कहानी में 'अर्जुन भगवान्' ब्राह्मण का अर्जुन या मूष को जवा देने पर कुपित हो जाते हैं और 'इसी खोरा की कहानी' में राजा द्वारा उसे तोड़ फेंके जाने पर रानी को अनेक किरणियों का सामना करना पड़ता है।

ऐसी सभी कहानियों का सम्बन्ध स्त्री-वर्ग में है। अतः रसना और कहानी सुनना समाज ने स्त्रियों केवल उन्हे सौंप रखा है, पुरुष अधिकांश में मुक्त हैं। मारी यह सब कुछ करती है अपने भाई, पति और पुत्र की मंगल-कामना से। 'माईजूज' की कहानी की बहिन पगली बनकर क्या क्या नहीं करती और अपने पावनपन का रहस्य तब तक प्रकट नहीं करती जब तक वह उस सर्प को नहीं मार देती जो उसके भाई को 'राही-जगा' की रात में कटने आया था। पति की मंगल कामना से प्रेरित होकर उपेक्षित रानी 'माठ सोभागवती' का व्रत रखती है और कहानी सुनती है जिसका फल यह होता है कि उस रानी के लोवर की पुष्टिमां राजा की ब्रह्मती गौका को छबार लेती हैं।

वस्तुतः ऐसी अधिकांश कहानियाँ - किसी देवता के व्रत के साहाय्य-स्वरूप होती हैं। ये सभी 'सत्यनारायण व्रत कथा' की परंपरा में आती हैं। एकादशी की व्रत-कथा, रविवार की व्रत-कथा आदि सभी इसी तन्त्र की पुष्टि करती हैं। इसलिये ये कहानियाँ सुनात होती हैं। संकट-ग्रस्त व्यक्ति व्रत रखता है व देवता की पूजा करता है और देवता प्रसन्न होकर उसके संकट का निवारण करते हैं। ऐसी कहानियों का अंत भी फल-संकेत से होता है।

ऐसी कहानियों में गणेशजी सम्बन्धी कहानियाँ कुछ निम्न प्रकार की हैं। एक कहानी में गणेशजी की तोद पर तीन तिल बिपक जाने पर उन्हें राजा के यहां भोक्ती करनी पड़ी। उस काल में गणेशजी ने रानी को तीन बार पीटा और राजा देखा रहा। एक अन्य कहानी में एक भू ने शमशान में जाकर सास द्वारा दिये घाटे की बाटियाँ बनाई और गणेशजी के तोद के घों को छुपड़ कर खा गई और भी रही। इस पर गणेशजी ने नाक पर अंगुली रख ली। राजा ने अनेक प्रयत्न किये, पर सब व्यर्थ रहे। निदान वह एक दिन सड़की लेकर गणेशजी के पास पहुँची और कहा, 'मैंने अपने घर का घाटा खाया, शमशान की अग्नि काम में ली और तेरी तोद का घों, जो लोगों ने लगाया या काम में लिया, इनमे तेरा क्या बिगड़ा। अच्छा हो तु नाक से अंगुली

हट ने, नहीं तो ऐसी पिटाई करूँगी कि जन्म भर माद रखेगा।' तब गणेशजी ने मंथुनी उतार ली। यह कहना बठिन है कि इस कहानी का हाइलीती धार्मिक जीवन में क्या महत्व है। 'सरग सांकड़ो मोटा घण्टा' कहावत पर विचार करते समय एक कहानी हाइलीती कहावतें अध्याय में संकेतित हैं।

यहां नमूने के लिए 'सनीवर की कथा' का कुछ अंश उद्धृत किया जा रहा है। यह कथा कोटा संग्रहालय के सरस्वती भंडार में सुरक्षित है और सम्बत् १८५२ की तिथी हुई है—

'सनीवर देवता जी मोटा गरह छः। ए जी पुरय की रासे ऊपर ककर भाव तो बर एन ह। म्हा पंडित पीडाएत कर। मु ते कर हीन करः बुध। राजा आगीरी छीन कर परैव बनावः। टीक धान बड़ा बड़ा मानव्या करता भावा छः। मन सुध होए मनाव तो मया मया पावः। सरोप कीया दुख की पयापत होय। एता न थी सनीवरजी बीबाए बँठ बाताव मारेण जाव छाः। मु राजा मु भाकास बाखी बोबी, 'हो राजा बकरमादीत गु गुग जाण नह छः। म्हाका मावठ्या काड छः। मु तु ई' बात की फल भुगतती।' एही बी कह रे थी सनीवर जी तो पवारपा घर राजा की बारही रासे ऊपर सनीवरजी भाया। मु राजाजी का मन मे बँठा हुई। मु ते कर बुधे कर हीण होबा लागी। राजा का बीन न रोग की ऊपत होबा लागी। राजा न बदा की गीडे अनेक अनेक जतन बदा लागी पण रोग मटी नही। अत भी बीटी पंड पीडाएत होबा लागी। सारा के सोच ऊरयो। सारा न आणी राजा बावलो हुबो। पीडाएत बनी प्रदेस एकलो बाली। मारेव न बोहोत दुल पायो। सारा साहा एक थीपत सेठ छी। तीजी हाट न राजा ब्या बटो। ॥ के थीपत सेठ न देखो घर बही मो नर छः जो कोई बोठार छः। ऊतम छः। ठर के सेठ न आणी कोई बीबा पंड आणी पीडाएत राव ह, साहा बापए घर ने बीबी। बापए घावर मुनमान कर भोजन करायो। घर साहा की बजनाली छी। साहा राजा पीडायो। ऊठ बजनाली न सुँटी न हार मुबा बरोह की घरी छी मोत्या की। घर ऊठ बजनाली न बजाम की हंस मटो छी। बुषाम की हंस मोत्या की हार मयन बीबी। हार नंगमजी राजा बकरमादीत न देखो त के राजा के सोच ऊरया, घर रही, "का बात कोई मु काहावा सो मानवा कोई नई।" हमरे पदबाद कहानी हम प्रार बही है। राजा सब वहाँ से चल दिया और हार को घुराने के आरोप में पकड़ा गया। अतः वहाँ के राजा मनोराय ने उसके हाथ पैर बटवा दिये। एक तेती को दया की और वह विष्णुदास को उरवार करने के लिए घर में गया। राजा मर्या होने पर काली बनाने लगा। एक बार राजा ने सुन्दर राय दादा जिसे सुन्दर इन्दनीय राजा की पुत्री बनवावती ने उसे अपने पास बुलाकर रखा। अब राजा के छोड़े साउ

वर्ष के पानि गयाप्त हो गये थे। कतावहन राजा के हाथ पाँव स्वतः ही डुब गये। राजकुमारी ने विक्रमादित्य को बरमाता पहुनाई और विवाहित राजा उग्रविनी सीटा।

हाड़ीती वनों की कहानियों में प्रमुख है—गणेश, भाठ सोमगवती (मष्ट सोमगवती), भाई-दूज, सोमवती-मावत, दमै-डोरो, भणुतबोदन (मनत धनुर्दमी), नरजवा-धारन (निर्जमा-एकादशी), बयपाळन (बरन-डादमी), करवा-बीष, गुरबनारायण, सनीचर, डाळी (दीरावली) नाग पांचे (नाग पंचमी) आदि की कहानियाँ।

उपदेशात्मक कहानियाँ

वैसे तो धर्मशास्त्र लोक कथाएं उपदेशात्मक होती हैं, किन्तु यहाँ उपदेशात्मक कहानियों से तात्पर्य ऐसी कहानियों से है, जिनमें उपदेश देने की प्रवृत्ति सीधी और स्पष्ट दिखाई देती है, किसी कहानी में तो ऐसे उपदेश बड़े तक जाते हैं। 'फकीर घर सेठ को छोरो' वाली कहानी में श्रेष्ठि-पुत्र ने फकीर से तीन उपदेश एक-एक सहस्र वारों से लरीदे, जो ये थे—

- (१) किसी पछाई स्त्री के साथ नहीं जाना।
- (२) कही भी जाना तो वस्त्र भाङ्ग कर बैठना।
- (३) प्रत्येक कार्य सोच-विचार कर करना।

जब वह विदेश गया तो उसे एक ऐसी स्त्री मिली जो घर से भाग कर भाई की और उसके साथ चलना चाहती थी। श्रेष्ठि-पुत्र ने पहले उपदेश का स्मरण करते उसे साथ नहीं लिया तो वह संकट से त्राण पा गया। एक अन्य व्यक्ति ने उसे साथ ले लिया तो उसे जेल जाना पड़ा। वेश्या के भाने लगे पलंग से दूधरे उपदेश का ध्यान माने से बच सका और अनेक वर्षों बाद जब वह लौटकर घर आया और अपनी पत्नी के साथ एक युवक को सोठा पाया तो तीसरे उपदेश ने उसको माने ही पुत्र का सिर तलवार से काट देने की भयंकर भूल से बचा लिया।

ये सभी उपदेश जीवन-पथ पर निरापद बढ़ने में सहायक होते हैं। 'लोभ लोभ कटावे छै', 'काना काना गार लागै छै' आदि उपदेश हाड़ीती में कहावत रूप में प्रयुक्त होते हैं। लोभ करने के फलस्वरूप एक कहानी में तीन मित्र मृत्यु को प्राप्त हुए। कहानी के अनुसार तीन मित्रों की बग में सोने के सिक्कों की बेली मिली। लोभ के गांव में पहुँचने पर एक मित्र तो भोजन लेने गांव में बसा गया और दो मित्रों में लोभवश उसे मारने का पट्टयन्त्र रख लिया। उपर उस मित्र ने भी लोभ से प्रेरित होकर मिठाई में विष मिला लिया। जब वह लौटकर आया तो दोनों ने अपने निश्चया-

नुसार उसको गंदापे से मार दिया और बाद में विषमय भोजन कर लेने से वे स्वयं भी मृत्यु को प्राप्त हुए। इसी प्रकार एक अन्य कहानी में बुद्धिवा से प्रोत्साहित बालक क्रमशः यद्वातार और बगता चला गया और अन्त में फाँसी पर लटकाया गया। इसीलिये उद्देश-का में कहा जाता है कि कच्चे घड़े के हों मिट्टी लग सकती है अर्थात् सुचारु-काल वात्स्यायन में ही संभव है।

उपदेशात्मक कहानियों में कुछ कहानियाँ इस प्रकार की भी मिलती हैं जिनमें उद्देश तो देवे गये हैं, पर उनका जीवन में प्रतिफलन नहीं दिखाया गया। अतः वे नीति-शास्त्रों के नीतिवचनों के समान बनकर प्रभाव-हीन हो गये हैं। एक कहानी में में ब्राह्मण की दीनता के कारण पारिवारिक क्लेश दिखाया गया है जिसके फलस्वरूप ब्राह्मण सुन्नर बन में जाता है और एक साधु की सेवा करता है। साधु को समाधि प्रवस्था समाप्त होने पर वह ब्राह्मण से वरदान मांगने को कहता है तो ब्राह्मण अपनी २० वर्षीय पुत्री के विवाह के लिए धन की याचना करता है। इस पर साधु उसे एक कागज पर निम्न बातें लिख कर देता है, जिसे एक सेठ को बेच कर दो सौ रुपये प्राप्त कर लेता है—

होत की बैछ, कुहोत को भाई।

पीर बेटी, मार पराई।

जागी सो नर जीवे।

सोवे सो नर मरे।

मम राखे सो माखुं करे।

यहाँ ही कहानी समाप्त हो जाती है।

पारिवारिक और सामाजिक कहानियाँ

हाज़ीरी कहानियों में अनेक वर्गों के परिवारों के दर्शन होते हैं। इनमें से प्रमुख राज-वर्ग, ब्राह्मण-वर्ग और बख्शी-वर्ग हैं। इनके अतिरिक्त विभिन्न जातियों के परिवारों से सम्बन्धित लोककथाएँ भी मिलती हैं। प्रत्येक वर्ग के परिवार की अपनी विशेषता दिखाई गई है। राज-वर्ग का परिवार विलासिता और पारिवारिक पद्धतियों से उन्नत है। ब्राह्मण-वर्ग के परिवार में दीनता का साहचर्य है, जिसको किसी देव का आशीर्वाद ही मुक्ति दिलाता है। बख्शी-वर्ग के परिवार की दीढ़ धन के पीछे है। पर सब में समानताएँ भी विद्यमान हैं।

सौतिमा-बाह के उदहारण सभी परिवारों में मिल जाते हैं। इसका मंथन रूप राज-वर्ग में मिलता है, जहाँ ऋण विवाह की प्रथा विद्यमान थी। फलस्वरूप एक रानी दूसरी रानी को अपदस्व करने का प्रयत्न करती है और इसके पुत्र के लिए पाठक बन

जाती है। एक कहानी में राजा की किसी प्रिय रानी के पुत्र-जन्म के उपरांत पुत्र के स्थान पर अन्य रानियों द्वारा पिल्ला (कुत्ते का बच्चा) रखवा दिया जाता है और रानी को शील बनवाकर उड़वा दिया जाता है। पर जब राजा का साता इन शब्दों से उद्वोषित करता है तब अस्तुत्पति राजा के सामने आती है—

माई—उठ उठ री बगनी कंवली रोवै राजकुमार ।

बहिन—काई उठ्ठ रै लोढ़कया और तनै मांग्यो कंवळ को पून ।

सात-बहू की पारस्परिक कटुता, देव-रानी-जेठानी का मनमनापन, माँ की बहन की बहाना-मुनी आदि पारिवारिक विषमताओं की ऐसी कहानियों में स्थान मिला है। कुछ कहानियों में पुत्र-पुत्रियों के प्रति माना-पिता के अनुदार दृष्टिकोण के दर्शन होते हैं। एक कहानी में पिता अपने पुत्र-पुत्रों को जंगल में भेजेला इसलिये छोड़ जाता है क्योंकि उनकी बिमाता उन्हें नहीं चाहती।

हाथी-तमाज की स्थापना का आधार भारतीय समाज के समान धर्म है। धर्म के उचित रूप में परिचालन न होने से उसमें सहज बाध नहीं रह पाती। इसीलिये अनेक कथाओं में दंपती का जीवन धर्म के आधार में दुःख विलसाया गया है। धर्म का तात्त्विक रूप तो लोक की दृष्टि में अशुभ है, पर अंध-विश्वास, धार्मिक कट्टियों और विधि-निर्देशों में उसकी रक्षा मिलती है। इसका एक रूप धार्मिक व त्रास सम्बन्धी कहानियों में दिखाया जा चुका है।

ऐसी कहानियों में निम्न-वर्ग की भेरी का स्वरूप धार्मिक दसा, ध्यानात्मिक-धार्मिक धन-प्रबंध, बाल-विवाह आदि विषय आ जाते हैं। एक कहानी में एक मेढ का जीवन धार्मिक विश्रुता से दुर्बल हो गया तो उसने अपनी पुत्रियों को बन में छोड़ दिया जिसके फलस्वरूप लड़कियों को अनेकानेक कष्ट भोगने पड़े। दूसरी कहानी में तीन निम्न वर्ग की रानियाँ जो मेने एक ही गाँव में पहुँचे। वे थे राजकुमार, मंत्री-पुत्र और बलिष् पुत्र। बहू रात्रि में अपनी पुत्र ने उस साधु का वचन किया जो बलिष्-पुत्र की बहू की माँ हमलिये बात चुका था कि बहू रात्रि में निवसित समय में विप्लव करदे माई की। सोचें मे कुलाई राजकुमार की रानी को जब मंत्री-पुत्र द्वारा बचा लिया गया तो वह उसी से प्रेम प्राप्त चाहने लगी और अग्रगति पर उसे लांछित किया। इन प्रकार रानी-परिचर की विषमता की भी अनेक कहानियों में दिखाया गया है।

धनु पर्या-जगत की कहानियाँ

हाथी-तमाज की कहानियों व धनु-पत्रियों का वर्णन प्रमुख और प्रागैतिक दोनों रूपों में पाए जाते हैं। ऐसी कहानियाँ अनेक उद्देश्यों की नेटव करती हैं। कुछ का उद्देश्य तो

‘पञ्चतन्त्र’ व ‘हितोपदेश’ की कहानियों के समान शिक्षा प्रदान करना होता है। कुछ कहानियों में बात-मनोरंजन ही सत्य दिखाई देता है और कुछ कहानियों में पशु-पक्षी मानवीय क्रिया-व्यागारों में सहायता प्रपञ्च बाधा प्रस्तुत करते हैं। ऐसी कहानियों में पशु-पक्षियों की प्रवृत्ति को सदैव ध्यान में रखा गया है। लोमड़ी और सियार आलाक हैं हाथी प्रशंसा में झूलकर अपने प्रज्ञान से भृंगालो का भक्ष्य बनता है, ऊँट वहीं मूर्ख है, तो कहीं विवेकशील बताया गया है, पर प्रतिशोध की भावना उसमें प्रबल है, चूहे का मस्तिष्क प्रशीढ़ है, कीमा आलाक भी है और परिस्थितिबश चीन भी मगर और गधा मूर्ख हैं, गाय और भ्रष्ट स्वामिभक्ति से युक्त हैं। इसी प्रकार तोते, सर्प आदि की क्रमशः स्वामिभक्ति, उदारता आदि दिखलाई गई हैं।

ऐसी कहानियों की परिधि में प्रायः सभी प्रकार के पशु-पक्षी आ जाते हैं। बीटी से लेकर हाथी तक के पशु-पक्षियों का वर्णन हाइड्रो जहानी में मिलता है। प्रतिशोध की भावना पशु-प्रवृत्ति कही जावे तो वह एक कहानी में दाम्पत्य-प्रेम से उद्भूत होकर एक दर्जी द्वारा की गई बिड़ी की हत्या के प्रतिशोध-रूप में बड़े में बिछमान है। कहानी के अनुसार जब एक बिड़ी कपड़ा लेकर कञ्जुलिका मिसाने दर्जी के यहाँ पहुँची तो दर्जी ने उसे मार दिया। इस पर बड़े ने भैंसों को जोतकर गाड़ी बनाई जिसमें बिच्छू सर्प, गोबर और पत्थर को बैठाकर ले गया। बिच्छू ने दर्जी को डंक मारा, पत्थर ने सिर तोड़ा, सर्प ने काटा और प्र’त में उसका गोबर में पैर फिसला तो वह ऐसा बिरा कि फिर न उठ सका। एक अन्य कहानी ‘कञ्जुतर और कीमा’ में कीमे द्वारा कञ्जुतर का मोती छीन लिये जाने पर वह प्रतिशोध-भावना से कितने ही व्यक्तियों से अनुनय-विनय करता है जिसका आभास कञ्जुतर के इस प्र’तिम पद्यात्मक कथन में मिल जावेगा—

गोब डांग बाळी ने ।

डांग डेगड़ो लाड़े ने ।

डेगड़ो बस्ती मारि ने ।

बस्ती ऊँदरो मारि ने ।

ऊँदरो रानी-कपड़ा काटि ने ।

राणी राजा रुटे ने ।

राजा साती डंढे ने ।

साती सीम काटि ने ।

सीम काग उड़ावे ने ।

कञ्जुतरी रोसी रेबे ने ।

घोर उत्तरी प्रेमिम प्रार्थना हाथी ने सुनकर अपनी मूँठ में पानी भर कर नाव को समाप्त करना कहा तब सभी प्राणी नुनुर की प्रार्थना के अनुसार कार्य करने लगे और उगे फल-प्राप्ति हो गई ।

मित्र-प्रमित्र के भाव को प्रकट करने वाली कहानियाँ 'पंच-तंत्र' और 'हितोपदेश' में अनेक मिलती हैं । ऐसी कहानियों में मित्र का निःस्वार्थ प्रेम और अनामय सहायता करना प्रतिपाद विषय होते हैं । ऐसे विषयों की दृष्टि में अनुकूल और प्रतिद्वन्द्व दोनों प्रकार के उदाहरण मिल जाते हैं । 'बंदर और मगर' की मैत्री को लोक-कथा प्रायः समस्त उत्तरी भारत में प्रचलित है जिसने बंदर द्वारा दिये गये सधुर जामुन पत्थों को साकर मगर-पानी के बहने से मगर बंदर को पीठ पर बिठा कर नदी में बाने के लिए ले गया और बंदर बाने बुझि-कीचल में यह कहने पर मुक्ति पा सका कि अपना कसेजा तो, जिसे तुम साना चाहते हो, मैं पेड़ पर ही भूम प्राया । एक अन्य कहानी में एक सियार का मगर ने पैर पकड़ लिया तो उसने मगर को यह कहकर बचसा दिया, "क्या हुआ तुम्हारा प्रयास निष्फल रहा, मेरा पैर न पकड़ कर तुमने पेड़ की जड़ पकड़ी है" तो मगर ने बट से पैर छोड़ कर जड़ पकड़ ली और सियार भाग गया । इस प्रकार मगर की मूर्खता और मैत्री-निर्बाह में नीचता के उदाहरण मिल जाते हैं ।

लोमड़ी और सियार की आलाची प्रसिद्ध है । इस विषयता में तो यह अनुपम को भी पंखे धुँके हुए हैं । एक कहानी में लोमड़ी ने उस छाती की जान बवाई की जो अपनी मूर्खता-वश सिंह के पिन्डके के फाटक को सोस देने से उसका भक्ष्य बनने जा रहा था । इसी प्रकार सियार ने किसी बलिये की दूकान में प्रवेश करके न केवल उसकी दूकान के मुड़-पी का ही आनंद मूटा, अपितु अपनी बालाक्री से राजा तक को इस वयन से डरा दिया—

छूँ छूँ रे छूँ छूँ ।

सींग सींगालो, सींग सींगालो,

बारा भँस्या को छूँकण हाँलो ।

एक सींग रोवूँ ने खोवूँ ।

दूजा सींग से परवत फोड़ूँ ।

तीजा सींग से राजा की दूँद फोड़ूँ ।

गौ का सेवा भाव एक अन्य कहानी में दिखाया गया है, जिसमें विमाता के दुर्भ्यवहार से भूखा रहने वाला राज-पुत्र पायें चराता है और पायों की प्रार्थना पर भगवान के घर से उसके लिए नित्य-प्रति भोजन भाने लगता है । यहाँ तक कि इसी

१— पंचतंत्र, प्रथम तंत्र, मित्रभेद, पृष्ठ १३ से १३० तक ।

२— हितोपदेश, पहला खंड, मित्रनाम, पृष्ठ ११ से ४१ तक ।

नी में जब वह व्यक्ति दुल की बांसुरी बजाता है तब मृत गायों की अस्थियां जुड़कर बनकर आ जाती है। एक दूसरी कहानी में चक्रवा तथा चकवी एक राजा की स्त्री की, जो पापाण की बन गई थी, पुनः मानव-देह प्राप्ति का रहस्य प्रकट करते हैं तो दूसरी में एक चिड़ो द्वारा भंघे की नेत्रदान की भेषधि और गढ़ा खजाना बताया जाता है।

संक्षेप में कह सकते हैं कि पशु-पक्षियों के विविध रूप इस कहानियों में देखने मिलते हैं, जिनमें मनुष्य के दीर्घकालीन अध्ययन व निरीक्षण का पटा चलता है। अध्ययन-निरीक्षण उस समय कितना उपयोगी रहा होगा, जब मनुष्य का जीवन ही पशु-पक्षियों के बीच व्यतीत होता था। बाल-विनोद के लिए कभी 'चूहे की कहानी' में चूहा अपनी सापियों में खेलने की कामना से अपनी लम्बी पूंछ तो बटा जाता है, पर जब रक्त लग जाने की भासंका से सापियों द्वारा पूंछ जोड़ कर आने का देश दिया जाता है और वह उसे जोड़ने के असफल प्रयत्नों में इधर-उधर व्यक्तियों पास दौड़ा-दौड़ा फिरता है, सब उसे खाती, बुढ़िया, म्वाले व छोटी के पास जाते हैं बाल-विनोद बढ़ता है। यहा कहने की आवश्यकता नहीं कि यह कहानी हाक्षीती कहानी-वर्णमाला की 'क' है।

हास्य की कहानियां

हास्य मानव-जीवन का आवश्यक भाग है। इसीलिये उसको प्रत्येक देश के समाजिक स्तर तक से स्वीकृति प्राप्त हो चुकी है। होली के अवसर पर होने वाले खेल समाज के हसके उदाहरण हैं। यही कारण है कि समाज ने अपनी इस वृत्ति का आलम्बन परिवर्तनशील समाज में किसी न किसी को बनाये रखा है। कभी पेट्टा हुआ हास्य के आलम्बन थे, तो कभी विकलांग और कंगूस। कभी गेलबिल्ली आलम्बन बने, तो कभी प्राणियों के मानसिक भ्रमों-द्वारा हास्य की प्रेरणा मिली। भी सरदारों की हसका श्रेय प्राप्त हुआ, तो कभी मन्त्रियों ने हसका भार वहन किया। समय-समय पर कुछ जातियों ने भी इसे संभाला है और भूखर, जाट, जुलाहा आदि हास्य के आलम्बन बने हैं। झकवर-जीरबल के विनोदों की कभी देश में घूम मची थी। हास्य और व्यंग्य के अंतर को समझ कर कुछ अवस्थाओं ने हास्य की पवित्रता को रक्षा भी अनेक कहानियों में की गई है।

हाक्षीती कहानियों में 'टपूकड़ो' और 'भंघेरी' कहानियां लगभग एक प्रकार के आधार पर बनी हैं। बुढ़िया से यह सुन लेने पर कि मैं केवल "टपूकड़े" या भंघेरी बनती हूँ, सिंह, हाथी आदि किसी से नहीं; सिंह की जो दुर्घति होती है वह कल्पना-

सीत है। धेरेरी से भयभीत सिंह सीत चोरों का बाहुन बनता है और शृगाल, ह्मर व रीत से तहायता किये जाने पर भी उसका भय दूर नहीं होता। 'टुकड़ा' में पत्त सिंह कुम्हार का बाहुन बनता है। घर पहुँचने पर कामर कुम्हार भी सीत समझा जाकर राजा-द्वारा सेनापति-पद पर नियुक्त किया जाता है। उसके सेनापति बनते ही देश पर दूमरा राजा आक्रमण कर देता है। अब उसे जीवन में पहली बार छोड़े पर झुटना पड़ना है। अतः वह अपना संतुलन बनाये रखने के लिए पैरों पर बक्की के पाट लटका लेता है। पाटों की टक्कर से थोड़ा तीव्रतम झुकने लगता है। इस पर कुम्हार भयभीत होकर एक पेड़ को पकड़ लेता है। अब तो पेड़ उसक कर उसके साथ चलने लगता है, जिसे देखकर विपक्षी सेना भाग लड़ी होती है।

एक अन्य कहानी में धविरेरी गूजर जाने स्वामी की आज्ञा का प्रसरण: पालन करने—पीछे गिरने वाली वस्तुओं को उठा साने की आज्ञा के फलस्वरूप छोड़े की सीढ़ भी एकन करता चलता है और पान भगवान पर बड़ के पत्तों का ढेर समा में जाकर लगा देता है तथा सीढ़ियों पर उसके सनिक सा धक्का लगने पर इस क्रिया को तरस्थानीय रीति समझ कर अपने स्वामी को पूरी शक्ति से बचका देना है। एक अन्य कहानी में 'दिग्भूति' का रोचक वर्णन मिलता है, जिसमें एक मुलपण्डित वैद्य के द्वारा बताया गया 'खीचड़ी' को 'लाचड़ी' रटकर, सेत के रखवाले से 'उड़ बड़ी' सीलकर, बहेलिये से 'घाता जामो पसता जामो' प्राप्त कर, चोरों से 'लाते जामो, छोते जामो' ग्रहण कर, गाव-बाहकों से 'अगवान करे, तो ऐसी कोई कमी न करे' अपना कर मंत्त में बिबाह के घर के समीप पहुँच जाता है, तो पीटा जाता है।

'सेकबिल्ली' या सेलबिल्ली की अनेक कहानियाँ मिलती हैं। हाइती की एक कहानी में सेलबिल्ली चोरों के साथ लगकर अपनी मूर्खता और सनक से ही उनका आधा धन ले जाता है। दूसरी कहानी में वह तेल के घड़े को मस्तकपर रखे हुए प्राप्य दो पैसों से मुर्गी, बकरी, गाय, भैंस खरीदता हुआ और फिर बोबी-बच्चों की कलना करता हुआ, बच्चों को पीटने के अभिनय में लकड़ी द्वारा सिर पर रखे घड़े को फोड़ कर तेल-स्नान कर लेता है। दूसरा सेलबिल्ली इसलिये कत्र में जाकर लेट जाता है कि एक व्यक्ति को भविष्यवाणी के अनुसार दो दिन पहले उसकी मृत्यु हो गई है।

भूत का कृत्रिम भय भी कुछ कहानियों का धर्म्य-विषय रहा है। एक कहानी में जीवित पिता को पुत्रों तथा ग्रामवासियों द्वारा सब तक भूत समझा गया, जब तक एक अन्य सम्बन्धी ने यह नहीं बता दिया कि उसके साथ यात्रा गया पिता यही है और भूत नहीं बना है, जीवित ही है।

हास्य-रस की कहानियों का आनन्द-साध कहानी कहने वाले की दौसी से अधिक प्रशंस्य रहता है। दौसी की वर्णनात्मकता और प्रावश्यक छोटे-मोटे घुटकने कहानी बुझकर वस्तु-विस्तार में रोचकता सा देते हैं।

साहस और प्रेम की कहानियाँ

लोककथाओं में साहित्यिक कहानियों को महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त है। ऐसी कहानियों का मायक प्रायः उपेक्षित राजकुमार होता है, जो अपने बीरतापूर्ण हृदय के साथ किसी दानव या सिंह को मार गिराता है या स्वयंवर के समय अपनी प्रसिद्धि का परिचय देता है। ऐसा और उपेक्षित जीवन में स्वयं अपना भाग्य निर्माण करता है और तब वह किसी अन्य राज्य का राजा बन जाता है या अन्य राजा की पत्नी से विवाह करके घर लौटता है। एक कहानी में जोरावरसिंह और बहादुरसिंह दो भाई हैं, जो राजा के पुत्र हैं और जिनमें हासिक प्रेम है। एक बार अपने उद्यान को नष्ट करने वाले घांटी का पता जब किसी से न लगा तो बहादुरसिंह ने छतारना बेललाई और उद्यान को नष्ट करने वाले घोड़ों की पूँछ के बाल लेकर छोड़ दिया। छतारना जोरावरसिंह ने एक युवती के घोड़े को छुनेल से फोड़ दिया तो राजा द्वारा उसे निष्ठासन मिला। अन्तः दोनों भाई दूसरे राज्य में जाकर रहने लगे। वहाँ की राजकुमारी के स्वयंवर में तोरण को गिराने के प्रयत्नों में जब अनेक राजा असफल रहे तो बहादुरसिंह ने दण्ड के घोड़ों पर बैठकर उसे गिरा दिया और राजकुमारी से विवाह कर लिया। इस प्रकार कहानी में साहस-पूर्ण हृदयों का वर्णन है।

दूसरी कहानी 'रुप बसंत' में बिनाउा रानी ने बहने पर रूप को देय से निवान दिया गया तो बसंत भी लाप हो गया। दूसरे राज्य में जब वे लौ रहे थे तभी एक भयंकर सिंह आया जिसका बसंत द्वारा मर्त कर दिया गया। राजा की आज्ञा थी कि जो उस सिंह को मारेगा उससे आधा राज्य दिया जायेगा। अतः उसे आधा राज्य मिला। इसी प्रकार एक अन्य कहानी में किसी भयंकर दानव के संहार की कथा मिलती है।

यहाँ प्रेम की कहानियों में लातूर ऐसी कहानियों में जिनमें विवाह ने पूर्व प्रेम की प्रतिष्ठा दिखाई गई हो, जिससे प्रेरित होकर अन्तिम साहित्यिक कार्य करने के लिए प्रेरित होता है अथवा अन्य किसी प्रकार से प्रेरित को प्रेरित करना चाहता है। ऐसी कहानी के मायक प्रायः राजकुमार होते हैं और सावित्रा कोई भी लड़क ली हो सकती है। कुछ कहानियों में वह राजकुमारी है, एक में कुमारी की कन्या है और अन्य में वह लड़क बन गई है। इस प्रेम का उदय स्वप्न-वर्तन, आनन्द-वर्तन, विष-वर्तन का

गुण-भरण से होता है। कमी-कमी नायक धजात नायिका के बालों की नदी में बहता देखकर उसके प्रेम में तड़पने लगता है। प्रेम के उदय के उपरान्त प्रवृत्ति या निवृत्ति-पथ पर अग्रसर होने वाले नायक मिल जाते हैं। निवृत्ति-पथ बर्मा नायक फूटे मट्टों में पड़कर अपना विषाद प्रकट करता है तब राजा को विवश होकर प्रयत्नशील बनना पड़ता है और राजकुमार का विवाह उसकी प्रेमिका से करना पड़ता है। एक कहानी में राजकुमार ने एक कुम्हार की पुत्री से विवाह कर लिया, यद्यपि पिता साहूता नहीं था। तब उसने खोर बनकर राजकुमार से बदला लिया और उसने बचो तब रिशवाई। एक अन्य कहानी में राजा द्वारा निष्कासित भाई-बहन बिछड़ गये और कुछ राज उपरान्त धरनी बहिन की सुन्दर सादृति पर आसक्त होकर राजकुमार ने उससे विवाह कर लिया, पर जब दोनों को यह ज्ञात हुआ कि वे भाई-बहन हैं तब दोनों ने आत्महत्या कर ली।

तिलस्मी कहानियाँ

हाज़ीरी में तिलस्मी कहानियाँ बाल-छोटाओं की विशेष प्रिय रहती हैं, क्योंकि इनमें अलौकिक, जादूमय और चमत्कार पूर्ण कृत्य होते हैं। ऐसी कहानियों में नायक कुछ भी करने के लिए शक्ति-सम्पन्न होता है। जिन साधनों को प्राप्त करता हुआ वह अपना पथ-निर्माण करता है और जिस प्रकार उसे सत्य प्राप्ति होती है, उन्हें रिती तर्क की तुला पर नहीं तोड़ा जा सकता है, केवल विरवास के द्वारा गले उतारा जा सकता है। एक कहानी में साधु की भीख न देने पर किसी साधु ने राजकुमारी को दरबार की बना दिया तब उसको पुनः स्त्री बनाने के अनेक प्रयत्न किये गये, पर असफल रहे। अन्त में एक अन्य राज्य की राजकुमारी ने प्रतिज्ञा की कि वह उसे जीवित कर देगी। एक रात्रि में जब वह किसी पेड़ के नीचे विधाम कर रही थी तब बहना-बहरी राजकुमारी को जीवित करने का रहस्य बता रहे थे। वह उसने मुन लिया। वह परिचय दिया में चली गई। वहाँ उसे एक पुत्रा दिखाई दी। पुत्रा में एक साधु लपटा कर रहा था वह वहाँ देखी के सामने पहुँच गई और जब साधु ने प्रणाम करने के लिए कहा तो उसने बताया कि वह तो यह जानती ही नहीं। इस पर साधु ने गयी ही भुक्त कर प्रणाम करना सिखाया राजकुमारी ने उसका गिर लपटार से बाट दिया और उसका रक्त साकर पाषाण-स्त्री के लीटे दिये। उसी समय पाषाण की राजकुमारी जीवित हो गई।

इसी प्रकार की एक अन्य तिलस्मी कहानी में किसी राजकुमारी की लक्ष्मी ने उसने पुत्रा कि तैरे प्राण किसमें हैं तो उसने मणि में बताया, जो अशुभ पीरन के पैर के नीचे निबान करने वाले लोहे के पात्र है। कुछ दिनों बाद राजकुमारी का रिवाज

होने लगा तो सहेली उस मणि के पास पहुँची और उसे पढ़ने लिया। इस पर राजकुमारी मृत्यु को प्राप्त हो गई। उत्पन्नवायु मृत राजकुमारी का विवाह विधिवत् कर दिया गया। अब धन को एक महल में बन्द करके रख दिया। एक दिन राजकुमार वहाँ पहुँचा और राजकुमारी के मुँह में कुछ डाल दिया। कुछ कास उपरांत एक पुत्र उत्पन्न हुआ। पुत्र ने अपनी माता से सारा रहस्य जान लिया। राजकुमारी रात्रि में जीवित हो जाती थी, क्योंकि सहेली उस द्वार को रात में उतार देती थी। जब राजकुमार को सारा रहस्य प्रकट हुआ तो सहेली से द्वार मँगवा कर उसे अपनी परती को पहना दिया और वह जीवित हो उठी। ऊपर सहेली को मरवा दिया गया।

तिसरामी कहानियों में एक अत्यन्त रोचक कहानी है जिसमें कोई ब्राह्मण पुत्र गुरु से शिक्षा प्राप्त कर घर आता है। वह अपने पिता से कहता है कि मैं थोड़ा धन लाया, मुझे १००० रु० में बेष देना पर लगाम मत देना। यह थोड़ा राजा ने खरीद लिया पर दूसरे दिन वह भर गया और पुनः पुनः पुनः पिता को प्राप्त हो गया। इस प्रकार वह बरपा कमाने लगा। शिष्य का यह कार्य गुरु को असह्य रहा। अतः दूसरी बार जब वह ऊँट बना तो गुरु ने उसे १५००० रु० देकर महेल सहित उसे खरीद लिया और उसके शरीर को क्षत-विक्षत करके मकान में बन्द कर दिया। एक दिन गुरु की अनुमति से दूसरा शिष्य, जो ब्राह्मण-पुत्र का भाई ही था ऊँट, को पानी रिलाने ले गया। गुरु यह देखने ही क्रुशित हो गया। शिष्य ऊँट से मन्त्री बन कर नदी में डूब गया तब गुरु खाती-पड़ा (मास्य-मक्षी पक्षी) बना। फिर शिष्य आज बन गया। तब गुरु भी आज बनकर गया। शिष्य मोती का द्वार बन कर राजा की सड़की पर आ गया। अब गुरु ने नट बनकर राज दरबार में अकस्मात् खेल किया और पुरस्कार रूप में द्वार मागा। राजकुमारी ने उत्सवता से द्वार को आंगन में फेंका अब गुरु मुर्गा बनकर उसे ही चुगने लगा। जिस मोती में शिष्य का प्राण था वह सितक कर ओरी में चला गया। जब मुर्गा मोती को चुगना ही चाहता था तब शिष्य ने बिस्वी बन कर मुर्गे को मार दिया। फिर ब्राह्मण-पुत्र स्वशरीर धारण करके घर आ गया और आनन्द से पिता तथा भाई के साथ रहने लगा।

ऐसी ही अनेक कहानियाँ मिलती हैं। कुछ में सात समुद्र की बात मिलती है, किसी में नायक या नायिका के प्राण तोता-मैना में बताये जाते हैं और किसी को विविध पशु-पक्षियों में बदल दिया जाता है। इस प्रकार हर सम्भव बात यहाँ संभव बन जाती है।

ठगों की कहानियाँ

हादसों में ठगों की कहानियों का पहला अत्यधिक प्रचार था पर जब कुछ बम मुनने को मिलती है। ऐसी कहानियों की सबसे बड़ी विशेषता ठग की चालाकी और घूर्णता

प्रकट करना होती है जिनके द्वारा वह भोले-भाले मनुष्यों को डगता है। साधन-रूप में वह अनेक युक्तियों का उपयोग करता है। कभी उसके कमरे में पानी भरता है तो कभी भाग जलती है, कभी चारपाई के नीचे आते होते हैं तो कभी कूय और कभी वह अपनी बुद्धि की चतुराई से व्यक्ति को मूर्ख बनाकर ठग लेता है। पर मनुष्यों में सभी सीधे-सादे नहीं होते। इसलिये ठगे व्यक्ति का कोई सम्बन्धी, मित्र या परनी पुनः ठग के हथकंडों से उसे ही परास्त कर विपत्ति-ग्रस्त व्यक्ति को मुक्त कराते हैं। कभी-कभी ठग परिवार में ही कोई कदखा से प्रेरित होकर जालग्रस्त व्यक्ति को मुक्त कर देता है। ऐसी कहानियों में कुछ कहानियाँ इस प्रकार की भी मिलती हैं जिनमें दो ठग परस्पर धोखा देखा देने के प्रयत्न करते हैं। उनकी चालाकियाँ और बुद्धि-कौशल पारस्परिक होड़ में बढते जाते हैं और अंतिम अंश-सुख सा विस्मय-पूर्वक कहानी को सुनता चलता है। ठगों सम्बन्धी सभी कहानियों का अंत सुखमय ही होता है। दुःखमय अंत तो ऐसी कहानियों में सरलता से प्राप्त हो सकता, पर उसमें नायक का चतुरत्व ज़िद जाता है अतः ग्राह्य नहीं है।

यहां ठगों की कहानियों में से कुछ पर विचार किया जाता है—

एक बणिक्-पुत्र या जो निरा भगानी और भालसी था। जब उसका विवाह हो गया तो उसकी परनी के कपनानुसार उसको दो सी रुपये देकर व्यापार करने भेजा गया। जब वह बंगाल में प्रवेश आ रहा था तो उसे एक ठग संघड़े के वेरा में मिला और कहा कि तेरे पिता ने मेरी टांग गिरवी रखी थी, अतः तू अपने रुपये से मेरी टांग लौटा दे। पर जब बणिक्-पुत्र ने असमर्थता दिलाई तो दंड-स्वयं उसका सब-कुछ छीन कर उसे भगा दिया गया। जब बणिक्-पुत्र घर लौटा तो फिर २०० रुपये लेकर व्यापार करने निकला। मार्ग में एक काने द्वारा वह पहले प्रकार से ठगा गया। तीसरी बार ठग ने उसे रात्रि में घर ठहरा कर सब कुछ उसका अपहरण कर लिया तथा उसे नीकर बनाकर रख लिया। अब उसकी परनी पुनः-वेरा बना कर निहसी। वह उस ठग के पास पहुंची तो उसने ठग के पिता पर २०० रुपये का भयना धृष्ट बठाया और न देने की दशा में आजीवन नौकरी करने की शर्त बताई। अतः ठग ने सरूपका कर उसके नौकर पति को लौटा दिया। मार्ग में वही संघड़ा मिला और गिरवी रखी अपनी टांग मांगी तो परनी ने कहा, “हमारे पास बहुत सी टांगें गिरवी की हैं अपनी दूसरी टांग की तीन की तीन कर ले जाओ।” वह टांग काटने में असमर्थ था। अतः उसने २०० रुपये व्याज स्वरूप लिये और वह चल दी। जाने ने भी २०० रुपये देकर मुक्ति पाई। घर लौटकर उसने अपने पति को अपना आतंकित बन प्रकट किया और भविष्य में घर पर ही रहने का आदेश दिया।

एक अन्य कहानी में ठगों की पारस्परिक चालाकियों का वर्णन है—

एक ठग दूसरे ठग के यहाँ प्रतिपि-रूप में जाता है। दूसरा ठग उसका बहुत सदकार करता है और उसे सोने की थाली में भोजन कराता है। पहला ठग रात्रि में उस थाली को चुराकर नदी में गड़वाता है। रात्रि में जब थाली नहीं मिलती तो दूसरे ठग की संदेह होता है कि थाली का धोर यही ठग है। उसके भोगे पैरो और धोती को देखकर अनुमान लगा लेता है कि थाली नदी में छिपाई गई है और वह जाकर थाली निकाल लाता है। दूसरे दिन पहले ठग को उसी में भोजन कराया जाता है और रात्रि में पानी भर कर थाली की छीके पर रख देता है और उसके नीचे सो जाता है। पहला ठग रात्रि में उठता है तो वस्तुस्थिति समझ जाता है। वह रात लाकर थाली में भर देता है और उसे ले जाता ही चाहता है कि इसी बीच दूसरा ठग जाग जाता है। अब दोनों मित्र बनकर संयुक्त ठगों के लिए निकल पड़ते हैं।

एक गांव के पास आकर एक ठग एक सेठ की कन्न में घुस जाता है और दूसरा ठग उस सेठ के परिवार के व्यक्तियों को बुला लाता है। दूसरा ठग परिवार थाली से कहता है उसके सेठजी पर २५००० रु० ऋण थे, वे सौटाने हैं। कन्न में घुसा पहला ठग उसका समर्थन कर देता है। अतः दूसरा ठग २५००० रु० सेठ के परिवार से लेकर गये पर रख कर चल पड़ता है। पहला ठग इस बात को समझकर तलाश में निकलता है, पर इसी बीच ५०० रु० का एक जोड़ी जूते बना लाता है। मार्ग में जाते हुए दूसरे ठग के सामने दोनों जूते कुछ दूरी पर डाल कर छिप जाता है। दूसरा ठग यहीं ही दूसरे जूते को देखकर पहले जूते को लेने जाता है जबकि वही ठग पड़ता है। वह पर पहुंच कर सारा धन एक बक्की के नीचे गाड़कर किसी समीप के कुएं में रहने लगता है। अब दूसरा ठग वहां पहुंचता है और परिस्थिति को समझ कर एक दिन थाली ढ़ा लेकर कुरं पर पहुंचता है। थाली ढ़ा देखकर पहला ठग कहता है, “आज ढ़ा थाली क्यों लाई, अभी तो बक्की के नीचे धन गड़ा पड़ा है।” इधर तो परती कुएं पर अपने पति की रोटी देने भाई, उधर दूसरा ठग धन लौट कर भाग गया और अवार के खेत में धन गाड़कर वही रहने लगा। अब पहला ठग बात को समझ गया और एक हाथ में धन लेकर खेत में घूमने लगा। जब वह दूसरे ठग के पास पहुंचा तो उसे भैंस समझ कर कांटा। तब दोनों ठग मिले। दोनों ने समझौता किया और आधा-आधा धन बांट लिया।

विविध

उपरोक्त विवेचन के उपरान्त कहानियों इस प्रकार की रीति रह जाती है जिन्हें उल्लिखित कथों में नहीं रखा जा सकता। बुद्धिबल, धीन-सम्बन्धी कहानियाँ आदि इस प्रकार की हैं। ‘बुद्धिबल’ में किसी उन्नत को बुद्धिमानों का प्रदान मिलता

है। ये एक प्रकार की पहेलियाँ होती हैं। जिस प्रकार पहेलियों में लड़ी उभर देने पर पारिभाषिक का मोम होता है उसी प्रकार कुम्भीयत में भी लार्ज का फल का मोम भी प्रायः रहता है। ऐसी कहानियाँ कभी-कभी किसी विचार का उद्देश्य पूरा की व्याख्या होती हैं। ऐसी कहानियों का प्रार्थना सब कुछ बना रहता है जब तक कर्त्ता-कर्मी द्वारा उग राज्य का उद्घाटन नहीं कर दिया जाता, जिसका संकेत ब्राह्मण में वा प्रथम उग विचार-गुरु की पुष्टि नहीं हो जाती जो ब्राह्मण में प्रस्तुत किया गया था।

हाइनी भी ऐसी कहानियों में गिचरमी तथा कर्मीयिक उत्तर भी दिखाने रहते हैं। एक कहानी में राजा बिक्रमादित्य को स्वप्न आया कि उसके दरबार में एक बहुरार आकर समीर को कुर्सी पर बैठ गया। तब एक बिल्ली आई और बाज की छाते के लिए लगी। जब बहुरार तो उड़कर राजा की गोद में बैठ गया और बिल्ली रोड़ कर बाज को सा गई इस पर राजा का स्वप्न भंग हो गया। दूसरे दिन राजा ने दरबारियों के मध्य में इस स्वप्न को प्रकट किया और बताया कि जो कोई इस स्वप्न को लक्षा कर देगा उसे प्राण राज्य दिया जावेगा तथा घरनी पुत्री का उसने विवाह किया जावेगा। १५ दिन में स्वप्न लक्षा करने का बीड़ा किसी गरीब बाप तथा उसके बेटे ने उठाया। जब दोनों बने। बाज तो गरिब में रहने लगा और बिल्ली ने हनुवाई के महल मोहरी कर ली। हनुवाई के भति बड़े और भति उल्लू अब से आपूरित होने वाले कमरों में वह उसकी पुत्री की लहामता से रहा था सदा। एक दिन अचानक देखकर वह निकल भागा। जब जाने लगा तो मित्र ने पैरों पर धावा बजलाया। जब पुत्र घर बने गया और जिसे राजा ने १००० द० में खरीद लिया। उस पर चढ़कर राजा सीधा आकाशक राजा के लेवें में रात्रि में पहुँचा और धमका कर उसे भगा प्राया। दूसरे दिन वह भेड़ बन गया जिसने पागल हाथी को गिरा दिया। ऊँट बनने पर हनुवाई ने सारे रहस्य को समझ कर लगाम सहित ऊँट को पिता से खरीद लिया। जब पुत्र हनुवाई के अधिकार में आगया। श्रुति पाने के लिए पुत्र मच्छर बना और हनुवाई मसी। तब सड़का मेंडक बना और हनुवाई साँप। जब सड़का मछली बना और हनुवाई मगर। फिर सड़का बहुरार बन गया हनुवाई बाज। बहुरार उड़ता-उड़ता राजदरबार में पहुँच कर कुर्सी पर बैठ गया और बाज कुर्सी के नीचे। अचानक देखकर बहुरार राजा की गोद में जा पड़ा और उधर बिल्ली आकर बाज को सा गई। इस प्रकार स्वप्न साकार हुआ और प्रतिजानुसार पिता-पुत्र को प्राण राज्य दिया गया तथा पुत्री का विवाह सड़के से किया गया।

यही कहानी प्रकारान्तर से विजयस्त्री कहानियों में भी गई है। सोर-कथाओं में विभिन्न कहानियों की घटनाओं को लेकर नवीन कहानी बना देने की प्रवृत्ति भी मिलती है।

एक अन्य जुम्हौवल में किसी पटेल के साथ कोई नाई इस शर्त पर माना करने गया कि उसको प्रत्येक शंका का समाधान पटेल को करना होगा। मार्ग में अनेक प्रश्न और शंकाएँ तथा उनके उत्तर और समाधानों को लेकर अनेक कहानियाँ प्रचलित हैं। कभी-कभी इन कहानियों में जुद्ध-परोसा भी ली जाती है। उपदेशात्मक कहानियाँ उपशीर्षक में भी ऐसी कहानी दी जा चुकी है जिसमें कुछ उपदेशों को खरीद कर प्रस्थान करने वाला व्यक्ति उन पर चलकर अनेक विपत्तियों से बच पाया है।

वस्तुतः जुम्हौवल-प्रकार बोली से सम्बन्ध रखता है। इसका विषय-विस्तार विभिन्न क्षेत्रों में है।

हाड़ीली में अनेक कहानियाँ यौन-सम्बन्धी भी प्रचलित हैं। ऐसी कहानियाँ समवयस्कों में कही-सुनी जाती हैं। इन कहानियों का आधार मुलतः यौन-भ्रमों के आकार की विद्यामता और विलास की प्रवृत्तियों का वर्णन होता है। कुछ कहानियों में कामेच्छा क्षुब्ध के लिए आदू-टोना का प्रयोग मिलता है। कोई पुरुष किसी स्त्री पर भाववश होकर दिन में तो उसे मोन की मस्ती बनाकर कही विपका देता है और रात्रि में उससे विषय-भोग में लिप्त रहता है। कभी-कभी भ्रून और वैद्य भी इस प्रवृत्ति से सम्बन्धित मिलते हैं। ऐसी कहानियों में से किसी एक का भी उल्लेख करना उचित नहीं प्रतीत होता है।

कहानियों का यह वर्गीकरण स्या-संभव पूर्ण बनाया गया है। इनके प्रतिरिक्त भी कुछ कहानियाँ ऐसी मिलती हैं जो आकार में स्वल्प होती हैं और मनोरंजन के उद्देश्य से कही जाती हैं; जिन्हें छुटकले कहना अधिक उपयुक्त होगा। हाड़ीली बोली में एक कहानी इस प्रकार प्रचलित है—एक राज राजो छो, ऊँका नांका में तागो छो। तागो लाक्यो, भर राजो हुस्यो।

हाड़ीती लोकनाट्य

प्रत्येक प्रदेश की सामान्य जनता को मनोरंजन की आवश्यकता होती है। मनोरंजन के अनेक साधनों में लोक-नाटक प्रिय साधन रहा है। हाड़ीती लोकनाट्य प्रतीत से ही जन-समुदाय के मनोरंजन का साधन बना है। लोक ने उसे मनोरंजन का सस्ता मुसला ही नहीं समझा है, उसे अपने लिए उपयोगी भी समझा है। यदि उसे सस्ता मुसला समझता तो संग्रह-स्थापमयी सम्भी दौड़ में वह इसे भी बहुत समय पूर्व ही उसी प्रकार छोड़ चुका होता जिस प्रकार अनेक ऐसे साधनों को छोड़ चुका है। हाड़ीती लोकनाटक यहाँ के लोक-जीवन का पथ-प्रदर्शक बनकर उसे संभाले रखने में प्रयत्न कर चुका है। यहाँ की अलिखित जनता तक राम, प्रह्लाद, मोरचन आदि के जीवन-प्रादर्यों को उसी ने पहुँचाया है। धार्मिकों की उपलब्धता में भी उसने हँस-हँस कर उसे धार्मिक बढने का बल दिया है। इसीलिये लोक ने लोक-नाटक को कंठस्थ ही नहीं रखा उसे लिखित रूप भी प्रदान किया है।

वर्ण-विषम की विविधता इन नाटकों में न रही हो, पर जनता की उन भावनाओं को प्रत्यक्ष पोषण मिला है, जो युग की परिस्थितियों ने उसे प्रदान की हैं। वस्तुतः धार्मिकों से हाड़ीती-प्रदेश के लोक-मानस में श्रद्धा, प्रेम और भक्ति की विशेषी प्रवाहित हैं। जिससे संगीत की लहरें उठकर उसे प्रभुत्वपूर्ण आकर्षक बना देती हैं। संगीत ही बहु तत्व होता है जो सारे लोकनाट्यों का मेकअप है। अनुकरण या अभिनय की अपेक्षा संगीत-साधना ही लोकनाटकों में प्रमुख होती है।

हाड़ीती लोक-नाटकों की विशेषता उनके अभिनय की सरलता और बाह्य-र-हीनता में भी है। उसके अभिनय में अभिनेताओं को न किसी पूर्वाभ्यास की आवश्यकता होती है और न विशेष साज-सज्जा और प्रत्यक्ष की। उसका रंगमंच भी उतना ही प्रारम्भ होता है। इसीलिये तो हाड़ीती क्षेत्र के प्रत्येक बड़े गाँव मेघर्ष में एक-दो लोकनाटकों का अभिनय होता रहता है। अभिनय-काल में जो उर्ध्व अभिनेताओं में होती है, वर्तक भी उनमें कम उर्ध्व नहीं होते हैं। अतः समीप के अनेक गाँवों के व्यक्ति दर्शक रूप में आकर दिनों नाट्यिक प्रदर्शना के स्थापन में योग देने रहते हैं और समाज-भावनता को गाँव की सीमा से विद्यमान बनाकर दूर दूर तक प्रचारित करते रहते हैं।

हाइली सोक नाटक दो प्रकार के हैं—१. सेत २. सीला। 'सेत' शृंगार रस प्रधान नाटक होते हैं। इनमें बीच-बीच में सेत रस भी पाये जाते हैं। 'सीला' में भक्ति रस की प्रधानता होती है, जिनमें भगवान् अवतार लेकर भाते हैं। प्रसंगवश अन्य रसों की सामग्री भी बीच में मिल जाती है।

लेखक

हाइली के नाटक सोकनाट्यों की परंपरा में आते हैं। इनकी लिखित प्रतिमा, जो मुझे प्राप्त हुई हैं, किसी लेखक-विशेष की कृतियां नहीं हैं। इनमें से किसी भी प्रति में लेखक का नाम नहीं दिया हुआ है। इन नाटकों की रचना किन्हीं दशज्ज्ञ लेखकों ने की है और समय-समय पर अनेक प्रतिमाशासी व्यक्तियों ने इनमें हेरफेर किये हैं। फल यह हुआ कि आज हमें किसी लेखक-विशेष की रचना नहीं कहा जा सकता। इसलिये विभिन्न स्थानों से प्राप्त पोथियों में लिपिकार-जनित भिन्नता ही नहीं दृष्टिगत होती, अपितु ऐसे अन्तर भी दिखाई देते हैं जिनसे एक ही नाटक की दो प्रतियां दो भिन्न लेखकों की प्रतीत होने लगती हैं। मुझे 'गोपीचन्द सीला' की तीन प्रतियां देखने की मिली हैं। एक कनवास से, दूसरी सफ़तपुर से और तीसरी बुंदी से। तीनों प्रतियों में न केवल कथोपकथन सम्बन्धी भिन्नता है, अपितु एक प्रति में यदि प्रसंगी की छोड़ दिया गया है तो दूसरी में कुछ नवीन प्रसंगों की मौलिक उद्भावना की गई है। बुंदी से प्राप्त पोथी में प्रथम कथोपकथन में गोपीचन्द का हलकारा कहता है—

आमा हलकारा गोपीचन्द का, रह गोकु बंगाला।

और कनवास से प्राप्त पोथी में सर्वप्रथम कथोपकथन में गोपीचन्द फौज से कहता है—

आमा गोपीचन्द गोकु बंगाल गूँ राज करे छो देस।

कनवास की पोथी में गोपीचन्द की बहिन का नाम अंदायल बताया गया है जब कि बुंदी की पोथी में सामान्य शब्द 'राजा गोपीचन्द की बेणु' शब्द मिलता है। फिर भी तीनों पोथियों में कथा का आधार एक ही चरित-नायक होने के फलस्वरूप अत्यंत साम्य है।

उस्ताद-परम्परा

सेतों या सीलाओं की पोथियों में लेखक का नाम न मिलकर 'उस्ताज' (उस्ताद) का नाम मिलता है, पर 'उस्ताज' का नाम भी सभी पोथियों में देखने को नहीं मिलता है। कुछ ही पोथियों में 'उस्ताज-परम्परा' का उल्लेख है। 'उस्ताज' से तात्पर्य लेखक का न होकर उस व्यक्ति का होता है जिसके सबल कंधों पर नाटक के

प्रभिनय का सारा वादित्व निर्भर रहता है। यह उस्ताद नाटक के प्रभिनय का मूलपात्र होता है। यही नहीं बल्कि टीना, जादू आदि में भी वश होता है। बुंदी से प्राप्त 'रंगना-हीर' नाटक में उस्ताद परंपरा का इन प्रकार निर्देश नाटक के प्रारंभ में मिलता है—

बुंदी बकाइ मंदर कागरी केसरिया बनस्याम ।

बख्शाय उसतान हमार मोरीनाम छे नाम ।

एक अन्य नाटक 'कूचहि' में उस्ताद-परम्परा का उल्लेख नाटक के प्रारंभ में न होकर प्रारंभ में दिया गया है—

बुंदी सर का से'र है सबी सब लालन का लाल ।

×

×

×

गोपाल लाल का बरणा माई' रैता मोरीनाम ।

बुंदी में किसी बख्शाय नामक व्यक्ति ने, जिसकी उस्ताद-परम्परा घास से तीन पीढ़ी पुरानी है, नाटक जगत में स्तुत्य प्रयास किया प्रतीत होता है। मठ-एक-दो अन्य नाटकों में भी उल्लेख नाम मिलता है। कनवास से प्राप्त 'फैसाद-सीता' में किसी रामनाम उस्ताद और उसके शिष्य केसरीनाम का उल्लेख मिलता है। 'सकतपुर से प्राप्त 'ढोल-मरावण' में केवल मदनलाल उस्ताद का नाम मिलता है।^१

कथावस्तु

इन नाटकों का वस्तु-व्यय पुराण और इतिहास से हुमा है। पौराणिक कथाएं सीधी पुराणों के ध्वज या पठन से माई हैं, पर ऐतिहासिक कथामों का आधार कोई ऐतिहासिक अध्ययन न होकर जनश्रुति रहा है। सीतामों का आधार पुराण है और 'सेना' की आधार जनश्रुतियां हैं। जनश्रुति के आधार पर लिखे गये नाटक ऐतिहासिक सत्य से बहुत दूर नहीं पड़े हैं, यह धारणा के पृष्ठों में दिखाया गया है। इसी प्रकार पौराणिक कथामों को भी कुछ परिवर्तित रूप में ग्रहण किया गया है।

१. रामलाल उसतान हमार रसो रंगल की लाल ।

×

×

×

सेन समानो करधो से'र में कंवर केसरीनाम ।

२. मदनलाल उसतान की र मो माहावीर रसबाओ ।

‘खेल’ श्रृंगार प्रधान रचनाएं हैं। श्रृंगार प्रधान रचनाओं की घटनाव-
 प्रायः एक ही प्रकार की देखने को मिलती है। कोई नायक नायिका को प्राप्त करने
 लिए प्रयत्नशील होता है, पर मार्ग में उपनायिका का खलनायक द्वारा बाधा प्रस्तुत क-
 दी जाती है। तत्पश्चात् किसी देव-कृपा या नायक के प्रयास के फलस्वरूप बाधा
 दूर हो जाती है और नायक को नायिका की प्राप्ति होती है। तब दोनों का विवाह
 हो जाता है और वे सुख से जीवन व्यतीत करने लगते हैं। हृदीयों के खेलों की कथा
 भी कुछ इसी प्रकार की है। ‘खैबर’, ‘रज्या-हीर’, ‘डोलामरवण’ आदि स-
 नाटकों में तनिक हेर-फेर के साथ कथा-क्रम उपर्युक्त प्रकार का ही है। इसलिये नाट-
 की कार्यावस्थाओं—प्रारम्भ, यत्न, प्राप्ति, नियतांश और फलागम का सम्य-
 निर्वाह इन सभी खेलों में मिल जाता है। ‘कूबादे’ में कार्यावस्थाएं स्पष्ट उमर न-
 पाई हैं, क्योंकि कथा पूर्ण विकसित नहीं हो पाई है। लीलामों की कथावस्तु में प्रार-
 में नायक को धार्मिक प्रवृत्ति का बताया जाता है। यह प्रवृत्ति कभी तो संस्कार-म-
 होती है, कभी परिस्थिति-जन्य। कथा के विकास के साथ-साथ इस धार्मिक प्रवृत्ति
 कभी-कभी भी प्रस्तुत की जाती है। नायक की धार्मिकता की परीक्षा होती है। यह परी-
 कभी भगवान के द्वारा ली जाती है तो कभी खलनायक की दुष्टता के समक्ष इस प्रवृ-
 का वास्तविक रूप सामने आता है। सभी नायक इस परीक्षा में खड़े उतरते हैं त-
 या तो स्वयं भगवान् उनके दर्शन देते हैं या उसका भावी जीवन निरापद बन जाता है।
 अन्य सब लीलामों में तो यही क्रम मिलता है, पर ‘योषीचन्द्र-लीला’ में परीक्षा के
 की दूसरी प्रणाली दिखाई देती है। नायक को अपनी विरक्ति को मिटाने के लिए
 अपनी पत्नी, माता और भविष्य से मिथ्या-वाचना करनी पड़ती है। ‘रामलीला’
 किसी परीक्षाक्रम का निर्वाह नहीं हुआ है। यह तो भगवान राम की तर-लीला
 विषय है जिसका घटना-विकास उपर्युक्त घटना-विन्यास के ढंग का नहीं है। लीला
 में नायक की वीर वृत्ति से कथा एक सरल प्रवाह में आगे बढ़ने लगती है पर परी-
 की बाधाओं से उनमें मोड़ प्रस्तुत हो जाता है और यहाँ से ही ‘लीलामों’ में मार्कण्ड-
 उत्पन्न हो जाता है। वस्तुतः यह विरोध बाह्य दृष्टि से प्रतीत होता है पर
 फलित होकर नाटक में कलात्मक मार्कण्ड उत्पन्न कर देता है।

पर नाटक में विरक्त घटवृत्त पुनः किसी घटना को जन्म देने वाला बन-
 उस सूक्ष्म कथा-विन्यास का परिचय नहीं देता, जो किसी अर्थ के लिए आवश्यक
 है। जहाँ किसी सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक तथ्य को लेकर किसी घटने वाली घटना की योजना
 होती है, ऐसी घटना-विन्यास अत्यन्त कलात्मक एवं मनोहारी होता है। ‘खैबर’
 नायिका आबतदे उद्यान में गई और यहाँ उसने प्रसन्न-मोह से किसी मालिन को प्र-
 करते हुए देखा। इससे आबतदे के मन पर एक झटका लगा। आनन्द-प्रमोद के लिए आ-

हुई नायिका का जीवन बदल गया और वह जगन्नाथ की यात्रा की तैयारी करने लगी तथा आश्रम विवाह न करने का निर्णय भी कर लिया । इस निश्चय और यात्रा-प्रस्थान का मनोवैज्ञानिक आधार है, पर है स्थूल ।

हादोती के नाटकों में घटनाओं में कार्य-कारण-शृंखला है, चुस्ती है । किसी एक घटना को निकाल दीजिये, समस्त नाटक में एक छुटि हो दिखाई देगी । प्राधि-कारिक कथा में जिन घटनाओं का योग है, उनको ही क्यों, किसी प्रासंगिक घटना 'प्रकरी' तक को ही निहाल दीजिये, शेष कथा के निर्वाह में सदीपता या जायगी । साहित्यिक कथानक मने ही किसी अनावश्यक घटना को मूठ मानस-बालक के समान छाती से बिपकाए रखे पर लोक-कथानकों में तो ऐसी अनावश्यक घटनाओं को लोह भरने ही हित के लिए छोड़ देता है ।

'श्रीराम-सीता' में 'नाटकीय दिग्दर्शन' का भी उल्लेख किया गया है, जो बहुत सूक्ष्म है । रामा श्रीराम-सिंहार को क्या और सिंह का सिंहार कर ब्याया । तब रानी ममलावती के मन में एक आशंका उत्पन्न हुई ।

ऊँ सींगणी को आशंक मारयो, पीव बना करयो करसी ।
बरसा बाने क्यूँ कर ग्हाफी, छीज छीज बा बरसी ।

× × ×

बासी बरानी सींगणी सेबेसी, मउ बां पजी होबो ।
बाव करयो मूँ पड़तो, लही न नीर नर सोबो ।

× × ×

कोड़ी बाने क्यूँ बगुनई, ऊँका तरार बाने पड़सी ।

और सब दोनों नायक-नायिका की जोड़ी बिगुड़ने लगते हैं तब इनमें इन अर्थ का प्रचार मिलता है ।

पात्र व चरित्र-विशेष

हादोती नाटकों के पात्रों में नायक और नायिका राज-वंश के हैं । प्रति नायक का नायिका सभी राज-वंश के मिलते हैं और कहीं जनजाधारण में से मिलते हैं । इनके चरित्र में दोष पात्र के हैं, जो राज-वंश के सम्बन्ध हैं—राज, बानी, औराजिक और । भीम-शेख में बाहु-वंश के पात्र भी मिलते हैं । लगभग यह है कि पात्रों का चरित्र

प्रायः जनसाधारण से न होकर ऐसे वर्गों से हुआ है जो राज-वर्ग के हैं ।।। उससे सम्बन्धित है या जो साधुवर्ग के हैं ।

राज-वर्ग सदैव ही जनसाधारण की दृष्टि में आदर्श रहा है और अपनी प्रति-पक्ष विशेषताओं से जनसाधारण को अपनी ओर आकर्षित करता रहा है । इन्हीं विशेषताओं को नाटकों में सामान्य रूप से दिखाया गया है । इसलिये पात्र अधिकांश में जाति-परक हैं, व्यक्ति-परकता कुछ ही पात्रों में पाई जाती है ।

'खेलों' के नायक तथा नायिका वर्ग की जीवन-शैली एक प्रकार की है । सभी प्रेमी और प्रेमिकाएँ हैं । सभी के जीवन में विलासिता है । सभी को मस्वादा करना प्रिय है । सभी नायकों को आलस प्रिय है । नायिकाओं के मांसू भी सभी खेलों में खेलने को मिलते हैं । इस प्रकार सूत्र-रूप में नायक-नायिका का जीवन आसक्ति-मय जीवन है । रंगमा हीर पर आसक्त है, केसरीसिंह को फूलावे प्रिय है, खेंबरा की प्रेयसी मालवदे है तथा डोला का मरवण से प्रेम है । प्रत्येक नाटक में एक नायिका के प्रति-रिक्त एक उपनायिका भी प्रायः मिल जाती है, जो नायक और नायिका के पारस्परिक प्रेम में बाधा उत्पन्न करती है । 'डोला-मरवण' में वह रेवा है और 'फूलावे' में वह डगिनी है । जहाँ उपनायिका यह बाधा उत्पन्न नहीं करती वहाँ कोई पुरुष-पात्र युद्ध के लिए मा धमकता है । तात्पर्य यह है कि पात्रों की रेखाएँ खगमग समान ही हैं । कहीं रंग गहरे हैं और कहीं हल्के, इतना ही अन्तर है ।

'लीला' के नायक भी राज वर्ग के हैं । अन्तर इतना ही है कि यहाँ वे विनासी न होकर भगवद्भक्त हैं । इन भगवद्भक्तों की भक्ति में व्यवधान उत्पन्न करने वाले भलग-भलग पात्र होते हैं । 'गोपीबन्ध-लीला' में वह भगवत्पति है । 'कैलाद लीला' में कैलाद का पिता हरणाकुस है । 'मोरध्वज-लीला' में पदमावती की भक्ति में स्वयं पिता बाधक है और मोरध्वज की भक्ति की परीक्षा लेने वाले मरजन तथा करण (मर्जुन व कृष्ण) हैं ।

पात्रों का चरित्र-विवरण कथा-विकास के साथ स्पष्ट होता चलता है, पर उसमें कथोपकथनों का भी कम महत्वपूर्ण हाथ नहीं है । इन कथोपकथनों में प्रत्यक्ष तथा परोक्ष दोनों शैलियों से चरित्र-विवरण हुआ है । प्रत्यक्ष-शैली में 'धूम की तानों' में पात्र स्वयं अपने सम्बन्ध में कहना है । 'मोरध्वज लीला' में पदमावती अपना परिचय इस प्रकार देती है—

पदमसेन राजा की बेटी पदमावत छ नाम ।

उत्तर खंड में रेवती सरे, म्हारो चंदकला छे नाम ।

मगजी ककं मगवान की रे म्हारे घोर नई छे काय ।
दा सँवरा के सम्बन्ध में उसरी भाभी उसने बहती है—

घण्टा हठीला राख कंवर जो दोसत नै नै जायो ।

X

X

X

सुरंग रंगीला रंगवर देवर नेम भरद को छोड़ो ।

पर प्रायः चरित चित्रण परोप-औसी में ही हुआ है । अनेक स्थलों पर कथोरकथरी
होया ही चरित की रेखाएँ उभर पाई हैं । रंगरा की माँ के इस कथन में
उनके बालसम्बन्ध को देखा जा सकता है—

मेरा मात पर क्या कर दीना, उसका जतन कराऊँ ।

रंगरा बना जीने की माँई, और सार घर जाऊँ ।

क्रिया-व्यापारों के द्वारा भी इन माटणों में चरित-चित्रण किया गया है ।
बोरपराय और परमावली को स्वच्छों में पुनः की बोलते देवकर उनकी दृढ़ भक्ति का बोध
होता है । बाबा को सोरी में मुड़ करके देवकर और तरारपाय उभरा संसार करी
देवकर बाबा के मुड़ कोमल, बीरता और साहस का परिचय मिलता है ।

पात्रों का चरित चित्रण व्यवसाय में वर्णन में ही हो, पर अनेक पात्रों की
व्यक्तिगत विशेषताओं की वर्णना छुन नहीं है । कुछ स्थलों पर अपना मनोवैज्ञानिक
चित्रण हुआ है कि देखते ही लगता है । बोरीपरा साधु देव आराधन का के बानी ही
बानी के विद्या-वाचना करने का क्या । उस समय बानी के मन की क्या क्या होती ।
अपना होती, क्यों । दुकी होती, नहीं । स्वर्ग की लोकात्मकता लगती होती, कथारित ।
ऐसे स्थल पर 'बोरीपरा-वानी' के अनेक छोटी-छोटी तानों की सृष्टि कलाई गई है
और इस बानी का-विषय बानी का अन्तरेष्टाधिक चित्रण हुआ है जो मनोवाचनी की
रही होती । उपरि-रि-रि कहूँ देती है—

बहा की-बा, बहा की-मनु, बहा बाब बा-बाजी ।

मेरा बालक बा-बाजी नै, बाबा बना नै बा-बा ।

मेरा बक नै बा-बा बन-ऊँ, भु-नै छे की बा-बा ।

मन-बा बा-बा बा-बा, नई बन नै बा-बा ।

कैसे एक ही-बा का ही-बा हो-बा देती है—

देव बक के पुनः बा-बा, बहा बन-ऊँ कदा बा-बा ।

हमरा नै बा-बा-बा-बा, की-मनु के बर बा-बा ।

इंको राजा भेद झुगसी, सारी बात बरबाली ।
महादेव संग सोवै पारवती, बाबां भंग समाली ।

मोपीचन्द यदि कच्चा योगी होता तो ठहर नहीं सकता था । एक धक्का बाण था, जो टकराकर धांसिल लौट आया । मोपीचन्द का अविचल भाव से दिया गया उत्तर कितना सुन्दर है, जो उसकी प्रकृति के अनुकूल है—

बई बरमा, बई री बीतनू, बई री संकर देव ।
अगम पद्धत की सारी सूझे, बांसे लाभ्या नेव ।
के तो अंतर बड़े छा राणी, सब तो उकनी सेव ।
हाथ जोड़ू मूँ कफं बीनती, एक देवन का देव ।
भ्यान बताया सत वर, भावा सुण ले भोळी माई ।
महादेव पारवती नै सारी सरस्ती उपाई ।
मूँसे काई भ्यान पूछती, माछी बातां सपाई ।
कोहत देर मूँ लड़ो दुवारे, सब मयस्पा मैली माई ।

उत्तर बाहे ठीक न मिला हो, बाहे धोका का समाधान न हुआ हो, पर तर्क-पद्धति भाव-पद्धति के समझ, हलकी सिद्ध हुई । एक ही 'माई' शब्द ने सब कुछ निमूल कर दिया । मां बन कर तर्क करना ही बेकार है । तर्क द्वारा पून मिलेगा, तो क्या लाभ, उसे तो पति चाहिये । अतः वह बिलकूल कर कइ उठती है—

माता तो कंबरी म्हासै ना कहो, म्हां राणी बांकी ।
भोर उसी की पुष्टि में इस प्रकार कहती है—

बालपणां मै केरा साया, मूँ छूँ बांकी नार ।
म्हलां माई जीव उछारो, ये म्हांका भरतार ।
जीयो बणकर करै एकला, कोई न बांकी नार ।
राजपाट के भाग सगाई, जीका में बरकार ।

अद्वैत शील बुद्धि की कितनी मधुर युक्ति है—'आधो धुपके ॥ महलों में योगी का बैरा बदलकर राजसी बस्त्र धारण करलो, किसी को पता चोड़े ही चलेगा ।' ऐसा तर्क भाव की सहजता में ही संभव है ।

तत्पर्य यह है कि चरित्र-चित्रण अनेक स्थलों पर सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक पद्धति पर हुआ है । उसे हम केवल शर्व-गत कहकर उसके सीदम से प्राप्त नहीं मूँद सकते । इतनी सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक सीखों साहित्यिक नाटकों में भी कम ही देखने को मिलती

मगरी कष्ट भगव
 या खेरा के सम्बन्ध में :
 चण्डी हठीना रा :

×

गुरंग रंगीता रंग
 पर प्रायः चरित्र चित्रण परोक्ष-रूप
 द्वारा ही चरित्र को रेखाएँ उभार
 उसके वास्तव्य को देखा जा सफ़टा ।

मेरा मान पर क्या
 रज्य) बना जीवे

क्रिया-व्यापारों के द्वारा
 मोरचन और पदमावली को स्वकर्तों
 होता है । बाला को खेरा से मुक्त क
 देखकर बाला के मुक्त-जीवन, नीरता

पात्रों का चरित्र-चित्रण यदि
 व्यक्तिगत विशेषताएँ भी सर्वथा सुप्त
 चित्रण हुआ है कि देखते ही बनता है
 पत्नी से मित्रा-याचना करने का गया
 प्रसन्न होगी, नहीं । दुःखी होगी, नहीं
 ऐसे स्वतः पर 'गोरीबन्द-नीला' में ।
 और उन सभी मानसिक दशाओं का
 रही होगी । इसलिये वह कह देती है—

प्रधानता ग्रहण करती जा रही थी कि उससे पारिवारिक जीवन की एकता छिन्न-भिन्न हो रही थी। राजा भीमम और पुत्र रुक्मसेया का विरोध इसका प्रमाण है। 'ढोला-मरवाण' में तत्कालीन बाल-विवाह-प्रथा का परिचय मिलता है।^१ 'कूनादे' में उस समय देश में व्याप्त ठग-बिठा को चित्रित किया गया है, जिसका देश में घातक साया हुआ था।

पर जैसा कि ऊपर लिखा जा चुका है इन नाटकों में किसी देशकाल को चित्रित करने का प्रयास प्रमुख नहीं रहा है। इसीलिये कुछ नाटकों में ऐतिहासिकता व पौराणिकता से विरोधी बातें मिलती हैं। 'रुक्मणी-मंगल' में सुवर्ण की ओर से लड़ाई की तैयारी हो रही है और उसमें तोप, तमंचा, रैखड़ा आदि का उल्लेख मिलता है।^२ कहने की आवश्यकता नहीं कि भारत में सर्व प्रथम तोपों का उपयोग बाबर ने किया था और उन्हें अपने साथ बाहर से लाया था। राजा गोपीबन्ध के हलकारों से प्राधुनिक रंग की सेना तैयार करने को कहता है—

फोर्मा में हलकारों भेजो, भकनर लेवा बुलाई।

हुगल करो फोर्मा के छाई, सारा जवान सवाई।

भकनर तथा हुगल (बिगुन) शब्द प्रति प्राधुनिक हैं। इनका उपयोग प्राचीन काल में भारत में नहीं होता था।

कथोपकथन

हाइलीटी नाटकों में पद्यारमक कथोपकथन ही मिलते हैं। कथोपकथन नाट्य-साहित्य में बार प्रकार के माने गये हैं—सर्व आभ्य, नियत आभ्य, अथाभ्य तथा भाषाभाषिन। हाइलीटी नाटकों में दूसरे प्रकार के कथोपकथन नहीं मिलते तथा पहले और तीसरे प्रकार के कथोपकथन ही प्रायः प्रयुक्त होते हैं।

तान

एक नाटक में एक पात्र प्रायः अनेक बार रंगमंच पर आकर अनेक प्रसंगों में गाता है ॥ बोलता है। इनमें से प्रत्येक बार की कथोपकथन-समष्टि को 'तान' कहने हैं। इस प्रकार एक पात्र की अनेक 'तानें' एक नाटक में होती हैं और अनेक पात्रों की समस्त तानें मिलाकर नाटक का निर्माण करती हैं। एक पात्र की ऐसी सभी तानें एक साथ एक गोपी या 'खरड़ा' में लिखी होती हैं। कभी-कभी ये तानें नाटक के कथाक्रम के अनुसार चोपियों में लिखी मिलती हैं।

१—बाबरणा परछाईया बाई जी, ये ढोला के छाई।

—ढोला-मरवाण

२—टोप, तमंचा, रैखड़ा, छरे, सारा गूं से जाऊँ।

—रुक्मणी-मंगल

धूम की तान

हाफोठी नाटकों में स्वर्णा-वसन की 'तान धूम की' संज्ञा दी जाती है। इन धूमकी तान का उपयोग जब होता है जब पात्र या तो शायं नाटक के प्रारंभ में आकर अपना परिचय देते हैं; यथा—

पद्मनेन राजा की बेटी, पदमावत तौ नाम ।

उत्तर संह में देखती सरै, श्वाही बंदकना छै नाम । -गोरवन्-नीला

मगधा हिमी विजिति में पहुँकर बहु धरनी मनोव्यथा को व्यक्त करता है या ईश्वर में प्रार्थना करता है—

नूब सङ्ग १ए गित में सरै, पाछी सरी न ल्वाऊं । वरमणी-मंगन

करछा तो मुगु भीखों दोनी जान गूँ, कबलानन्द स्वामी ।

करछानन्द करतार हो सरै, तीन लोक में छावो ।

भगत बचल भगवान को सबो, बीनानाच कवावो । कैलाद-नीला

सर्व माध्य कथनों का उपयोग नाटकों में सर्वत्र मिलता है। पद्य का माध्यम होने से इन कथोपकथनों में जीवन की व्यावहारिकता को व्यक्त करने के लिए कम अवकाश रहता है। हाफोठी में जो नाटक मिलते हैं वे व्यावहारिक जटिल जीवन की प्रतिबिम्बित करने वाले नहीं हैं, अपितु किसी वास्तविक जीवन की प्रतिबिम्बित उनमें मिलती हैं। ऐसी प्रतिबिम्बित इन पद्यत्मक कथोपकथनों में सरलता के साथ हुई है।

'गोपीचन्द-नीला' का नायक गोपीचन्द विरक्त हो गया है और मगधा वरन पहन कर अपनी पत्नी के पास भिक्षा-मागना करते छाया है। उस समय उसकी पत्नी के हृदय पर क्या-क्या बीत रही होगी—करछा, क्रोध, प्रेम, मति, विचर्क न जाने किन-किन भावों का जमघट होगा। सीमाव्यवृत्ती होकर भी वह विषया है। पत्नी होकर भी भिक्षारिण से दयनीय है, पत्नी उसके समक्ष हैं, पर व्यसो है। वह माँस भी नहीं बहा सकती, तो हंस भी नहीं सकती। माँसिर कब तक माँसू को रोके रहे। जब तक जीभ पर ताला रखे। नाटककार कौनसी बात अपने कहववाचे और किसे छुड़वा दे। प्रतः सीता का लेखक एक दो नहीं पूरी पाँच छोटो-छोटो तानों द्वारा उसके हृदय को खोलकर रखता है। गोपीचन्द की पत्नी उसे नोसती है और साथ ही माँस छीनने वाले इन्ध्रा, विष्णु को भी तथा तर्क द्वारा गोपीचन्द को परास्त करना चाहती है—

वरमा के बरमाणी सोवै, बिसनू ॥ पर राखी ।

× × ×

महादेव संग सोवै पारवती बाबां संव समाणी ।

गोरीबन्द भी जो कुछ कहता है उसमें उसके चरित्र की विशेषताएं प्रकट होती हैं। वह कच्चा योधी नहीं था, मंज चुका था। दतः बात की समझता है। पर युक्ति से बात लेकर बात टाल देता है। उसे 'मां' शब्द से संबोधन करता है। तब उसकी रानी को कहना पड़ता है—

माता तो कंधारां ग्हांसे मा कहो, ग्हे राणी चांकी।

श्रीर रानी-मुचम हृदय श्रीर मस्तिष्क गोरीबन्द को यह परामर्श देते हैं कि 'ग्हां भीतर जोग उठारो'—वेश परिवर्तन चुपचाप एकांत में कर लिया जावे कोई देखेगा छोड़े ही। बिचने भावुक तथा सरल हृदय की युक्ति है।

सारांश यह है कि हाड़ीठी नाटकों में प्रसंगानुसार कथोरकथनों की सुन्दर योजना मिलती है। वहाँ पात्रानुकूलता है, प्रसंगानुकूलता है और स्वाभाविकता है।

जिमी-जिमी नाटक में ऐसे अनावश्यक कथोरकथन भी मिल जाते हैं जिनको न रखा जाता तो नाटकीय कथा की दृष्टि से उचित होता। 'पूवादे' में प्रतिष्ठित रहता है—

कुलदेवी गणेश पुमावां, कुंम रळव की पूजा।

ग्हां पंडित ग्हाराम का है, ग्हे सभी देवता पूजा।

हाड़ीठी के नाटकों के कथोरकथन पद्य में ही हैं। प्रत्येक नाटक में प्रत्येक पात्र को पात्र प्रत्युत पात्र के बराबर छंदों में बोलना पड़ता है। सभी पात्र समान बाल तथा समान मूक मान लिये गये हैं। 'समतीता' में तो यहाँ तक देखने को मिलता है कि प्रत्येक पात्र ४ छंदों में ही प्रत्येक अवसर पर बोलता है, इससे कम या अधिक में नहीं। 'रंग्या हीर' और 'लेबरा' के कथोरकथनों में एक और विशेषता देखने में आती है कि कोई पात्र प्रत्येक बार बोलते समय अपने या दूसरे पात्र के कथोरकथन के अन्तिम पदों से अपने कथन का आरंभ करता है; जैसे, रंग्या की मां एक छंद की शुरूर्वात्ति में इस प्रकार बोलती है—

रंग्या बना जीने की नाई जे'र सार मर जाऊं

और इसके उत्तर स्वरूप बीरबन ने जो कुछ कहा उसका उत्तर फिर इस पंक्ति से आरम्भ करती है—

जे'र सार मर जाऊं बीरबन, माऊं और बटायी।

मुंगीत

हाड़ीठी की नाटकों का संदीप्त एक अर्पाह्वार्य अंग है। हारमोनियम या कंटी और टबला या होमक वाद्ययंत्र-द्वय से पर्याप्त होते हैं। कभी-कभी अन्य वाद्य भी प्रयुक्त होते हैं। संगीत में वाद्यों की प्रत्येक समिटिका स्वर के

साथ चलना पड़ता है और जब वह 'टेक' गा लेता है तो उसे बार बार दंत्रों पर दुहराया जाता है। इसके पश्चात् दूसरा पात्र गाकर उत्तर देता है। साधारणतया तो प्रत्येक पात्र को गाना प्रारम्भ करने से पूर्व "घा ५ ५ ५" करके वाद्यवादकों को धरना स्वर बताना पड़ता है, पर कुशल वादक होने पर ऐसा नहीं करना पड़ता।

'रामलीला' में संगीत की योजना एक विशेष प्रकार की होती है। अभिनेताओं के प्रतिरिक्त एक मंडली तान भेलने वालों की भी होती है। जब अभिनेता अपने वचन को गा चुका होता है तब वादकों और तान भेलने वालों की पारी आती है। पात्र के ठीक पश्चात् वादक एक बार अन्तिम चरण को दुहरा देते हैं और तत्पश्चात् तान भेलने वाले कुछ मंत्र को गाकर दुहराते हैं। एक चौपाई लीजिये—

सोमा अपरम्पार सखी री, देखो नैण पसार। १

रूप इनको को उपमा नाय। २

इनके रूप के ऊपर सरी कोटिक काम सजाय। ३

जब अभिनेता इस बोहे को गा चुकेगा तब वाद्यदंत्रों पर सुवीथ परित दुहराई जावेगी। इस तान भेलने वालों की बारी आती है, वे 'कोटिक काम सजाय' मंत्र को गाकर दुहरावेंगे और तत्पश्चात् 'टेक' को गावेंगे, इस प्रकार नाटक वा एक वचन संगीत की दृष्टि में समाप्त होता है।

छंद

'रामलीला' की छोड़कर गीत सभी नाटकों में एक ही छंद वा प्रयोग प्रायः मिलता है। वह छंद है—

५। १५ ५ ५। १ ५ ५। १ ५। १५ ५।

व्यास रत्ना के भीतर आग्यो मग ना करग्यो देर।

१७

५५ १५५ ५ ११ ५५ ५५ ५५ ५।

बाने सजावे अंगन माई, लागू लाई बैर

२७

५। ५ ५५ ५५ ५५ १५ १११ ५ ५।

ओवन गृहारी ओमा लावे, उटै बदन में ली' र

२७

५। ५। ५ ५५ १५५ ११५ ५५ ५।

एक बार तो आलो मनाई, मजना आलो केर।

२७

यह २७ वाक्यों के चरण का मारिक छंद 'बोहा' कहलाता है। लोकगायिक लोग अति प्रचलित है और विषयों के मेलों में भी इसका प्रयोग विपदा की एक टेक को बचक कर दिखाने अपने 'बोहे' जोड़नी रहती है।

‘दोहा’ छंद हिन्दी के दोहे से सर्वथा भिन्न सा प्रतीत होता है। दोहे में कुल ४८ मात्राएं होती हैं और इसमें कुल १०८ मात्राएं।

अनेक छंदों में कुछ निरर्थक शब्द देखने को मिलते हैं। वे निरर्थक शब्द ‘२’ तथा ‘सजी’ हैं—

पढ़वा चालूँ साळ में सरै, लियो सखा सब सारा।

बीर बिषा म्हुँ नई पढ़ूँ सरै, राम नाम ततसार।

हरदे तो सुरसती सरै, देखी कुद बज्यार।

सांवा मन से सुमरण करता सरै, कोण सकेगा मार।

यदि उपर्युक्त छंद से से ‘सरै’ की ३ मात्राएं निकाल दें तो प्रत्येक पंक्ति में २४ मात्राएं शेष रह जाती हैं। दोहा छंद में भी प्रत्येक पंक्ति में २४ मात्राएं होती हैं। इन नाटकों का दोहा हिन्दी दोहे से दुगुना है। इसने निरर्थक पर पहुँचा जा सकता है कि इन नाटकों का दोहा छंद हिन्दी का दोहा छंद ही है, पर मात्रा में दुगुना है। दोहा छंद का निर्माण प्रति सरल होता है और हाइकोती में पाकर तो यह और भी सरल बन गया है। संगीत का आश्रय पाकर अंतिम ५ का नियम भी उसने छोड़ फेंका है।

‘रामलीला’ में छंद-विधान निम्नलिखित है—

५५ १५११ ५१ १५ ५ ११ ५ ५११ ५१

साया उतारण बार जमीं की तुण से राखण बात। २८

५१ ११ ५१ १५५ ५५

हुस्ट मन प्राण तुपाय आवे। १७

११५ ५५ १११ ५१५ ११५ ५१ १५ ५५

छलके साया जनक-नंदनी हरदे रोष नईं माये। २६

यह भी ‘दोहा’ छंद ही है। इसे हाइकोती में ‘ढाई कड़ी का दोहा’ कहा जाता है।

इनके प्रतिरिक्त किसी-किसी नाटक में गीत भी मिलते हैं। कभी-कभी किसी पात्र के कथनों के प्रारंभ में एक सुन्दर सा वाक्यमय कथन देकर शेष कथोपकथनों की श्रृंखला में दिया जाता है। यह कथन, ‘चंद्रायणो’ छंद में कहा जाता है जो हिन्दी का दोहा छंद है—

गणपत सबका साहसा, मुनो हमारी बात।

पाने पूँछ प्रेम सूँ, सबनै सेकर तात।

१. यह ‘चंद्रायणो’ हिन्दी के चन्द्रायण छंद से भिन्न है, जिसके प्रत्येक चरण में ११, १० मात्राएं होती हैं।

सही नाटकों में छंदों का विधान योग्यपूर्ण है। छंद-शास्त्र की दृष्टि से मात्राओं को ठीक संख्या तो कम ही छंदों में मिलेगी। इन मात्राओं की ग्यूनता या प्राधिक्य को संभाल कर चलने वाला संगीत है जिससे आवश्यकतानुसार स्वर को ह्रस्व या दीर्घ करके या लिया जाता है। इन नाटकों के छंद पिंगल-शास्त्र की प्रपेक्षा संगीत-शास्त्र से अधिक प्रभावित हैं।

अभिनय

हाइली नाटकों में अभिनय की कला विकसित नहीं दिखाई देती। गाकर अपने भावों को प्रकट करने के प्रतिरिक्त हस्तपादादि संचालन द्वारा ही भाव-प्रदर्शन होता है। पात्रों की अधिकांश शक्ति अपने स्वर की बाध-धर्मों के अनुकूल बनाये रखने में लगी रहती है। फिर भी क्रोध की प्रवस्था में गायक का स्वर तीव्र और बेगमय हो जाता है व हस्तपादादि के संचालन में खराब आ जाती है। कछुप दशा के अभिनय में स्वर गिरा हुआ, मुंह नटका हुआ और हाथ-पांव गतिहीन से रहने हैं। व्याकृति तथा विभिन्न ज्ञानेन्द्रियों पर भावना का जो प्रभाव पड़ता है उसके द्वारा भाव-प्रकटन करने को इन नाटकों में कोई महत्त्व नहीं दिया जाता।

अभिनय करते समय प्रसंगगत उभय पक्ष के पात्र एक दूसरे के समक्ष खड़े रहने हैं। अभिनेताओं में से बचता का मुंह सामने बैठे दर्शकों के समक्ष होता है और श्रीता की पीठ उनके सामने होती है। जब बचता अपने बचतध्य को गाकर प्रकट कर चुकता है, तब श्रीता बचता बन जाता है और वह बचता से अपना स्थान बदल लेता है। अभिनय करते समय यदि किसी अभिनेता को गुरु का शीक है, तो वह पैरों में धुंधल बांध लेता है और स्थान-परिवर्तन करते समय हल्का सा गुरु भी दिखा देता है, पर गौरवशाली पात्रों की भूमिका में उतरे अभिनेता ऐसा कभी नहीं करते; जैसे, रामलीला में राम, लक्ष्मण आदि में से किसी के पैर में धुंधल नहीं बांधे जाते। शेष सभी पात्र नाचने बैठे जाने हैं। स्त्री-पात्रों में तो यह रीति बहुतायत से प्रचलित है।

वेशभूषादि

मौक-नाटकों में वेश-भूषा का मुख्य लक्ष्य वातावरण को सृष्टि करना नहीं होता, बल्कि तटक-मटक द्वारा पात्रों को आकर्षक बनाकर मांघ पर लाना होता है। हाइली नाटकों के प्रायः सभी पात्र कुलीन राजवर्ण के हैं, अतः उनकी वेशभूषा में तटक-मटक हो तो कोई आश्चर्य नहीं, पर आश्चर्य तब होता है जब गौरीवंद नेत्रवा - पहिन कर खोबी बन जाता है, पर तिर पर तो मुटुट लगाये हुए रहता है यवना

प्रशोक-वाटिका में भी सीता को तटक-मटकमयी साड़ी दर्शक को बकाबोध करती रहती है।

स्त्रियों की भूमिकाओं में भी पुरुष ही कार्य करते हैं, पर स्त्री का सा रूप धारण करने की दिशा में उनको तनिक भी चिंता नहीं होती है। साड़ी के झुंघट में से उनकी लम्बी भुँवें दिखाई देती रहती हैं। वे क्षेत्र भ्रमों पर स्त्रियों के सभी प्राभूषण धारण करते हैं। स्त्रियों की भूमिका के लिए अभिनेता का चुनाव कंठ के खोच और नृत्य-कौशल के आधार पर होता है।

प्रायः सभी पात्रों के मुंह को एक ही प्रकार की रामरज मिट्टी से पोता जाता है और उस पर आवश्यकतानुसार बंदी या तिलक लगा लिया जाता है। कभी-कभी एक अन्य प्रकार का भेर भी तैयार किया जाता है जिसके लगा लेने पर पात्रों की प्राकृतियाँ बमकने लगती हैं।

राजावेश धारी पात्र को पगड़ी या साफा, लम्बा कोट या धक्कन और चूड़ीधार पाजामा पहिनाया जाता है। साफे या पगड़ी पर कलंगी, तुर्रा व सरपेंच बांधे जाते हैं। कमर में एक बमड़े का 'पड़बला' बंधा होता है, जिस पर तलवार लटकती रहती है। क्रोध या क्रोध के अभिनय में पात्र तलवार घुमाता है उसके हाथ में एक सुन्दर सी छड़ी भी होती है।

जहाँ पात्र प्रभावशाली होते हैं वहाँ उनके धनुकर मधुरा की किसी कंपनी से मुछीटे या बहुरे गंगा लिये जाते हैं। ये बेहरे बानर, रीछ और राक्षसों के होते हैं, जिनका 'राम-लीला' के अभिनय में उपयोग होता है। राम, लक्ष्मण व सीता के बनवास-काल में सुन्दर-सुन्दर जटायुकृत 'टोपिया' होती हैं, जो इतर काल के मुकुटों के समान मनमलाती तो हैं, पर उतनी विशाल नहीं होती।

जो पात्र इस प्रकार सम्बद्ध जाता है उसे 'स्वरूप' (स्वरूप) कहा जाता है। इस प्रकार राम का स्वरूप, लक्ष्मण का स्वरूप, रावण का स्वरूप आदि बनकर अभिनय किया जाता है।

अभिनय-काल

प्रधिकांश में सभी नाटक पौन तथा वैशाख मासों में खेले जाते हैं। इसके दो कारण हैं। प्रथम, इन समय किसानों के पास कृषि-सम्बन्धी कोई विशेष कार्य नहीं होता; द्वितीय, मौसम भी अनुकूल होता है। उन्मुक्त गगन के नीचे दर्शकों के लिए बैठने का प्रबंध होता है, यह सभी संभव हो सकता है। पर कभी-कभी उन दिनों में भी वर्षा हो जाती है।



इन्हीं मांचों के ठीक सामने से हट कर पार्श्व में तान-भेलने वाले गायक तथा वाद्यवादक बृंद बैठते हैं, जिनके मध्य में अभिनेता अपना अभिनय दिखाते हैं।

मांचों के पीछे कोई पर्दा होता है। उस पर्दे के पीछे अभिनेताओं का चल-चरण, रंग-रूपा-धारण आदि होते हैं। कभी-कभी इस कार्य के लिए किसी कोठरी या तिवारी भी, जो समीप हो, चुन लिया जाता है।

भस्माङ्क

प्रत्येक नाटक को खेकने के लिये मांच में एक स्थान-विशेष होता है जिसे 'भस्माङ्क' भी संज्ञा दी जाती है—

बूँदी भस्माङ्क भंडर काबली बैठ सींग पर आई।

—बीबीचंद-लीला।

उप—

बछराज उसतान हमारा, कड़ा बयस्या आई।

बीच भस्माङ्क करां तमासो, गजानंद मैं आई।

—खैबर।

भस्माङ्क की रखा के लिए 'लोभान' जलाकर उसे अभिमंत्रित किया जाता है। नाटक प्रारंभ होने के पूर्व और उसकी रखा के लिए किसी-देवी या देवता से प्रार्थना की जाती है, क्योंकि भस्माङ्क बालों में प्राप्त में प्रतिद्वन्द्विता चलती है। यदि किसी भस्माङ्क में खेल का बहुत बड़का अभिनय हो रहा है, तो दूसरे भस्माङ्क वाले ईर्ष्या करने लगते हैं और कभी-कभी 'मुठ' मार देते हैं, जिससे अभिनेता या गट मूर्च्छित होकर गिर पड़ता है। इसलिये 'बीबीचंद-लीला' के प्रारंभ में भवानी की इस प्रकार स्तुति मिलती है—

दुसमण का करजे बंगी बुरमा, म्हारी बाग भवानी।

×

×

×

बाण भस्माङ्क पाईने रं गू, खबर बंठ की सीजे।

हूँट, मुठ और जादू-टोला, भर सप्पर में पीजे।

इसी प्रकार 'खैबर' में भी सरस्वती से प्रार्थना की गई है—

हाथ जोड़ आजी करं छां, दुसमण को खे कीजे।

जो कोई म्हांवे पाठ करे तो जीको ई भक लीजे।

बावन भैर, बोलट जोधभां जाने नाचं सीजे।

हाथ जोड़ घरर करं छां, भाजा तू मुणु सीजे।

को धाने पत्ति को लाने के लिए यह कह कर भेजा—

गुरु रै चारणु बाग हमारी, नरवर गढ़ में जाओ ।

मैं जोवन में छूट गई सरै, म्हारो पराणु बचाओ ।

चारणु डोना को लाने में ही व्यग्र रहता पर यह पता लगा था कि वह रैवा के जान में जंवा है और रैवा जादूगरनी है—

रैवा नै बनपाया आई जी, राजकंवर नै भासी ।

ऊं रैवा के कारणै सजी, जान हमारी जासी ।

पर नारी सूनं प्रीत लवाई, कोई न बाडो भासी ।

मामामो को हाथ नईं छै, उबन पवैह जासी ।

इसलिये एक गुरु को पत्र देकर मरवणु ने डोना के पास भेज दिया । पत्र को पढ़ कर डोना क्षणस्थिति समझ गया और रैवा को तड़पती छोड़ कर गुरु के पास मरवणु के उद्यान में पहुँचा । उद्यान में एक भयंकर दानो (दानव) रहता था, जिसका डोना ने बंध कर दिया । दूसरे दिन डोना को परीक्षा ली गई । एक दाती मरवणु के हाथ में आई, पर डोना को पहचाने ही गुरु ने संकेत कर दिया था—

कंवर भाँरी मत लीजयो, या बाँदो की उदात ।

×

×

×

इँके मारो छापका जती, साँची छीती बात ।

अतः वह लक्ष्य में असफल रही और डोना परीक्षा में सफल हुआ । तत्पश्चात् मरवणु भारी भर कर लाई और फिर विरहित सुविध दंपती का मिलन हुआ । यहीं नाटक की कथा समाप्त हो जाती है ।

वस्तुतः

‘डोना-मरवणु’ की कथा में घटनाओं का सम्पास सरल है तथा कार्य-कारण सम्बन्ध पर आधारित है । किसी घनावश्यक घटना को नाटक में स्थान नहीं मिला है । प्रति वास्तविकताजीन विवाद और उसकी विस्तृति से ही डोना रैवा के बंधन में फँस जाता है, जो जादूगरनी है । इस प्रारम्भिक घटना से नाटक में आकर्षण उत्पन्न जाता है । मरवणु का चारणु द्वारा संदेश भेजना और उसमें व्यक्तता से कौतूहल और तीव्र हो जाता है । अब गुरु द्वारा संदेश में आकर डोना को उद्यान में लाया जाता है तब नरमशी दानव से डोना द्वारा मोचना देने को घटना दर्ज की उलझा को बनतीया

पर से जाती है। डोला की विजय से कथा में उतार आ जाता है और अन्त में दोनों का मिलन दिखाकर नाटककार कथा का अन्त कर देता है।

यदि शास्त्रीय दृष्टि से इस नाटक की कथावस्तु पर विचार करें तो सर्वप्रथम यह प्रश्न प्रस्तुत होता है तो कि नाटक का कार्यरूप परिणाम क्या है ? नाटक का फल प्रेमियों का संयोग दिखाना है। इस संयोग-प्राप्ति के लिए प्रयत्नशील कौन है ? डोला या मरवण ? डोला की ओर से प्रारंभ में इस दिशा में कोई प्रयत्न नहीं मिलता कि वह मरवण को प्राप्त करना चाहता है। इसके विपरीत मरवण डोला की स्वप्न में बैठकर तथा अपनी सहेलियों से पूछकर उसे प्राप्त करना चाहती है। इसलिये इस नाटक को नायिका-प्रधान नाटक कहें तो कोई आपत्तिजनक बात न होगी। इतना प्रबन्ध है कि नायिका मरवण के प्रथम दर्शन स्वप्न नाटक के मध्य में होते हैं। फिर भी फल का स्वामित्व मरवण के हाथ में है। उसके स्वप्न-दर्शन और सहेलियों से पूछने में 'प्रारंभ' कार्यवस्था की देला जा सकता है तथा चारण और शुक की भेदना 'परिणाम' के सूचक हैं। डोला का उद्गम में पहुँच जाना 'प्राप्ति' है। दानव बध की घटना की बिन्दु मान लें तो 'निष्कर्ष' और 'फल' अवस्थाएँ एक ही साथ नाटक में आ सकती हैं।

'डोला-मरवण' में उपयुक्त डोला और मरवण की आधिकारिक प्रेम-कथा के अतिरिक्त प्रासंगिक कथाएँ भी हैं। डोला और रेखा की प्रेम-कथा, मालिन और डोला का प्रसंग तथा दानव और डोला का द्रष्टु प्रासंगिक कथाएँ हैं; जो 'प्रकरी' के अंतर्गत आवेंगी। ये सब कथाएँ आधिकारिक कथा की सहायता पहुँचाती हुई, उसे क्रमशः मजबूत बढ़ाती हैं।

चरित्र-चित्रण

'डोला-मरवण' में पात्रों की संख्या अधिक नहीं है। डोला, मरवण तथा रेखा कुछ हीन प्रधान पात्र हैं और दोस्त, चारण, मालिन, रेखा तथा शुक गौणपात्र हैं। कथानक सरल और परंपरागत है और पात्रों का चरित्र जाति (टाइप) रूप में चित्रित हुआ है।

डोला

नाटक का नायक डोला राजकुमार राजा नल का पुत्र है। वह बाल्यकाल में अज्ञ और दीन है। इसलिये जब पतिहारित घड़ा फोड़ने पर उग्रालम्ब देनी है तो

उसके शर में बहता है—

दूर से पास में आया, तेने पानी नहीं पाया ।

यह एक सच्चा शीर है जिसे सिंह का शिखर प्रिय है । उसमें तन्ने शीर की निर्भीकता है । घत-दानव-मय मरवण के उच्चाव से उसे दूर नहीं हटाता—

यां बागां में दागू घाकू, मूहू तो सदी न हाकू ।

जो घक्के षड़ जावे म्हारै, बना भीत मूहू भाकू ।

ईमें झूठी नाई दरोगा, सनमुस होके भाकू ।

सांको झाऊं भीत पै र मूहू, दूक दूक कर भाकू ।

उसका सहज रीझने का स्वभाव है । एक सुन्दर उद्यान को देखकर वह अपनी सहज रीझने की प्रवृत्ति का परिचय देता है । यही सहज रिक्तवार प्रकृति देवा ने इस सौन्दर्य वर्णन पर डोला को उसको मोर धारणित कर देती है—

मूरत ऊंको पाद सरीखी, ऊंमू करज्यो यारी ।

उसकी यह प्रवृत्ति यहां तक उसके व्यक्तित्व को प्रभावित किये हुए है कि वह घट से देवा की बिकनी-छुपड़ी बातों में आ जाता है और अपनी विवेकहीनता का परिचय देता है । इसी प्रकार मरवण का संदेश लेकर शुक के पहुँचने के साथ ही वह पुंगव जाने के लिए उद्यत हो जाता है और अपनी मूल की इन शब्दों में स्वीकार करता है—

तोल नहीं छो पंछी म्हानै, नै तो बेगा घाता ।

म्हां तो बाणां राणी माई, या तो छड़ी बदाता ।

डोला सजान अवस्था में तो एक पत्नी ब्रती ही दिखाई देता है क्योंकि वह स्पष्ट कह देता है कि पर-स्त्री का क्या प्रेम है और उसमें क्या सार है—

पर मारी की काई दोस्ती, ईमें काई सार ।

इसलिये अपनी पत्नी को प्राप्त करके एतान्ततः उसी में तन्मय हो जाता है और अपनी जीवनयात्रा संश्लेष में इस प्रकार मरवण के सम्मुख प्रकट कर देता है—

ऊंके कायद मायनै सजी, ... को को पांको ।

मरवण

नाटक की नायिका मरवण पुंगस गड़ की राजकुमारी है और बालविवाहिता है। जब उसका यौवन मास के समान 'उभंग' करने लगता है, तब दासी से पूछ बैठती है कि मैं विवाहिता हूँ या कुमारी हूँ ?

परछी छूँक बँबारी दासी, माँधी लै समवार ।

मरवण मरवण में बिरह को सहन करने की न समता है, न धैर्य । अतः वह बारण से प्रार्थना करती है—

जीवन बनावे गनती रात में, ग़हारा बँत मला रे ।

यौवन की उद्दाम तरंगों में आंदोलित मरवण बेचल कामुक स्त्री का ही परिचय नहीं देती, अपितु उसमें होला के प्रति सच्चा प्रेम भी है । उसके असाध में उसे रागना पीना, मोना, यही तक कि अपना अस्तित्व तक पीना लगता है—

काँई मोहन लाऊँ बारण, जनपदणी नै मावे ।
सपना में गूँ लकड़ूँ बारण, जान पड़ी दुग पावे ।
जिवा बना पीपी लागू रे, ग़हरी जान पड़ी दुग पावे ।
कुँबर साब नै बेवो लावे, मोडूँ बीर लगवे ।

इस तीव्र बिरह में मरवण का विवेक लोप नहीं है । इसी में तो विमन की जो उत्पन्न लागना उसने दुःख में परिणाम की उसे भी वह दवा बर एक बार शमी में होला की परीक्षा लिया गेती है, जिसमें मरवण होने पर ही उसे वह खोबाई है । बहुत बपुर भी है, जिसका परिचय उसने बारण तथा दुक में भेदना सेकर दिया है ।

रेवा

जब मातृ के रेवा एक आन्दुरी ग़द मू दर ग़दणी के का में विरिद हुई है । 'बार गेतीसी मुग' कापी बार में जिगी मूरर है, भीर में ग़दी ही कापी है । इसीविदे मू दर में राजकुमार होला को देखकर उसने दने पद जारी है—

मे ग़द राग पड़ी कापी, रे ग़द का ग़द ।
कोन दवा को केवः कापी, मे कापी नै ग़द ।
कापल्ला पल्लाई ग़ुं गो, रे ग़द का ग़द ।
ग़द केवः कापी बँबर की, कापल्ला बँबर का ।

वह अपनी चतुर्पाई से ढोला को कुमला लेती है। उड़ती बिड़िया पहारने वाली वह रेवा चुक की देखकर सब-कुछ ताड़ लेती है और घरना सब कुछ धिन्न देसकर चुक को फटकारती है। उसकी फटकार चालाकी से भरी हुई है—

धरे-उरे मत बोले पंछी, मूँ ढोला की राणी।
 झूठे संदेशो लामो सुटो, मूँने मूँला में बाणी।
 फुल सोरुड़ नै बला संझाया, धारी बात पछाणी।
 धारी बात पछाणी पंछी, बोले कड़वा बाणी।

ढोला को जाता हुआ देखकर उसका जो प्रतिम प्रयत्न होता है, जिसमें उसकी चालाकी व चतुर्पाई भरी हुई हुई है—

चालो म्हारा मूँला माई, मद को प्यालो पीबो।
 पंछी बो तो धन करे सवाने, सही न मरबलु पासी।
 ई पंछी की बात में रे कइरां, जान तुमारी जानी।
 पछल जायगो पाँके ऊपर, भाऊ सार मरबाऊं।

इस प्रकार रेवा एक लक्ष्मी प्रेमिका रूप में नहीं, एक विषम चामत्कारों से भरी चतुर, चालाक रमणी के रूप में चित्रित है।

धन्य पात्रों में दोस्त और, साहसी तथा विवेकशील व्यक्ति है। धारण चतुर संदेश-वाहक और मूक-मूक चालाक व्यक्ति है। चुक एक पक्षी है फिर भी उसमें निर्भीकता, चतुरता और साहस है। वह कर्मभ्य वर पुनर्जातार्थक निर्वाह करता है।

रम

‘ढोला-मरबलु’ भुंवार रम का नाटक है। जिसमें नायक-नायिकाओं का एक विरोध है। नायक ढोला है और नायिका मरबलु है, जो भुंवार रम के लिए पराजित आवश्यक्त और आवश्यक्त है। रेवा के प्रति ढोला की रति रम-वत्ता तक नहीं बढ़ने वाली, है। क्योंकि उसमें आवश्यक्त का अविचार नहीं है, उसके हावभाव व चेष्टाएं आवश्यक्त के अनुरूप हैं।

भुंवार रम के उल्लेख—मंजोर और विरोध ‘ढोला मरबलु’ से मिलते हैं। ढोला मरबलु का अन्वयार्थ है विवाह होने के उपरान्त प्रमाण हेतु विरोध बीच मरबलु को दुःखकरा जन्म का वर होता है। जिस में मिलने के लिए वह मरने से भी डरने डरने की कल्पना है, करता है। वह बदली है कि जाने ही करने में। वह रमः वर चुक, मेरे आवश्यक्त की चरनीयता ही है कि वह मुझे ही तो मरवा

दा और तू भी हाथ में जारहा है । मेरे कंठ से आस भी नहीं उतर पा रहा है । दिन-प्रति दिन मेरा जीवन भर रहा है । कठिनाई से एक मास भीर जो सकूँगी । माता-पिता ने ऐसा विवाह क्यों किया । नरवर का निवास भुख है—

जातां फैंली कायज दीजे, जद आवै बसबास ।

धू भी पाख्यो हाथ सूँ र, म्हारे कंठां भटके पास ।

दन-दन म्हारो जोवन चुबै, नै बीऊँ एक मास ।

भाई-बाप नै क्यूँ परगुआई, छोटी नरवर बास ।

‘धू भी पाख्यो हाथ सूँ’ तथा ‘कंठा भटके पास’ में विरह की कितनी दीनता मरी कष्टपूर्ण व्यंजना है ।

विरह के दुःख को दूर करने के लिए कभी ‘महादेव का हरवा में’ ध्यान लगाती है और पूजा का फल पाना चाहती है और कभी मिसन समीप जानकर कह उठती है—

दासी जलदी होजा त्वार, भरसारी मोत्याँ को पाळ

म्हारा मन मैं बड़ी उमंग, खूब सोऊँ राग के संग ।

कभी अपनी सहेलियों को तीज मनाते देखकर तड़प उठती है—

म्हूँ तीजां में लहीं न जाऊँ, दासी संजर सा मर जाऊँ ।

वियोग के कथनों में जितनी भाविकता है, उतनी संयोग में लगी है । संयोग धृंगार में वासनात्मक चित्रों की प्रधानता है । संयोग के समय मरघण का मुख प्रिय डोला को निज अंगों से सपेट लेने और इसी प्रकार की चेट्टाओं में सीमित हो गया है —

कंवरो सपटो नै म्हाथ अंग सूँ, म्हारो स्वाळू भीजै ।

इन चित्रों में मशहूरता है और इन्द्रियता है । वियोग-वर्णन की तुलना में संयोग-वर्णन बोना और पंगु या सगठा है । संयोग के समय पारस्परिक हृदय की उल्लेखों का जो चित्रण किया जाना चाहिये उसकी ओर लोक नाटककारों का ध्यान गया हो नहीं; इसलिये उन्होंने संयोग-धृंगार की इति-भी अवलोक प्रसंगों या कथनों की सृष्टि में ही भर दी है ।

रंज्या-हीर

‘रंज्या हीर’ हाड़ीतो का सर्वश्रेष्ठ कलात्मक नाटक है जिसमें रंज्या (रांभा) तथा हीर की प्रेम-कथा कही गई है। इस नाटक में काव्य-सौंदर्य जितना निषा है उतना अन्य नाटकों में नहीं निखर पाया है। साधारण लौकिक कथा के प्रतिरिक्त यह सूक्तियों की प्रतीक-पद्धति के ढंग पर लिखी गई रचना भी प्रतीत होती है। इसमें प्रेम भौतिक नहीं, आध्यात्मिक है। हीर-साहित्य ने पंजाबी साहित्य को अत्यधिक प्रभावित किया है। वहाँ के लोक-जीवन और साहित्य में रंज्या और हीर की प्रेम कथाओं और गीतों की प्रचुरता है। वहाँ से ही हाड़ीतो लोक-साहित्य में यह प्रेम-कथा आई है।

कथानक

रंज्या, जो नाटक का नायक है, एक बार हीर के भौतिक सौंदर्य को स्वप्न में देख लेता है और उसमें इनका अधिक प्रभावित हो जाता है कि अपने मंत्री बीरबल से स्वप्न की बात कहता है और हीर से मिलने के लिए बाबुर हो उठता है—

सद मलैगी हीर बीबाणी, नत उठ रऊं उदास।
बीवली सी बाचमकती स, म्हारी नत-नत सूखे साँस।
बनो बीरबल, हीर मसा दो, जद आवै बलबास।
बेस बचाव में सुखी ज्यो होया, म्हारे सगरी हीर की माँस।

बीरबल रंज्या को स्वप्न की बात पर विश्वास न करने तथा प्रेम मार्ग की दुरुहनामी को समझाकर उसमें दूर रहने का आग्रह करता है, पर रंज्या इसमें मग्नभावित रहता है। जब यह समाचार माँ के पास पहुँचता है तो वह अपने पुत्र की राज्य-मुख भोगते हुए घटने पास रहने के लिए समझाती है, पर वह भी असफल होती है। रंज्या की आत्मी भी रंज्या को समझाने का अत्यन्त प्रयत्न करती है। इसका क्रोध तो बीरबल पर भी होता है, क्योंकि रंज्या की माँ तथा उसका ऐसा विश्वास है कि रंज्या को यह मार्ग बतलाने वाला बीरबल ही है—

रंज्या सदी न जाई अंघा, हुकम करो दिल मोल।
हराम जादा उजीर नै या, मना रखी छै पोल।
जादू करकै मयल सङ्गो छै, तुझे पड़ा नई सोल।
पटरया पंद साल पै ऊनै, पास जादू की मोल।

अंत में, रंज्या बीरबल को लेकर हीर में मिलने के लिए चप पड़ा है। मार्ग में विनाश समुद्र आता है, जिसमें बिना पोल की प्रतीक्षा किये दोनों अपने-अपने छोटे बाल

देते हैं और उस स्थान पर पहुँच जाते हैं, जहाँ हीर का बँगला किसी सुरम्य उद्यान के मध्य में बना हुआ है। अब सीमाला की निवासिनी हीर का निश्चित भावात वहाँ है और वहाँ कैसे पहुँचा जा सकता है, इनकी सूचना बीरबन ने प्राप्त कर रंज्या हीर से मिलने के लिए चल पड़ता है। वह भालिन को रस्सवत देकर उद्यान में प्रवेश कर लेता है। जब भालिन दरवाजा से फटकारी जाती है तो वह कुपित होकर रंज्या की शिवायत राजा पतमल से जाकर कर माँगी है—

रंज्या तो हीर मिलण कूँ भाया, छोड़ र लगत हम्पारी ।
 कल्लो-कल्लो पुसवन की तोड़ी, बाग बगाड़यो सारो ।
 सडो लड़ाई करो सपारी, सीज्यो बैर हमारो ।

इस पर फनमल विशाल सेना लेकर चढ़ आता है। रंज्या और फनमल के द्वन्द्व में रंज्या घायल होता है। घायल अवस्था में संज्ञा प्राप्ति करने उपरांत वह सीमा से प्रार्थना करता है कि तू मुझे हीर से मिला दे—

हीरो हीरो पुराकूँ लौड़ी, लुप रई कनेजा माई ।
 लुस लुमारो भला करेगा, भला हीर के ताई ।

अब किसी प्रकार उपर हीर की रंज्या के सच्चे प्रेम का पता लगता है तो वह भी रंज्या से मिलने के लिए तड़पने लगती है। रंज्या हीर के पास पहुँचता है तो वह उस पर अत्यधिक क्रोधित होती है और वह उसे भाग जाने के लिए कहती है—

दे माकूँ तलवार बोलिया, किस बर धागो जावै ।
 × × ×
 नकली बाग बारी मुमाफिर, किस बर मूँड पचावै ।

रंज्या की 'पाक मोहब्बत' का प्रस्ताव तथा दीनता-प्रदर्शन हीर की रंज्या की ओर आकर्षित कर लेते हैं। अब वह तन्मय होने के लिए अंधीर हो उठती है—

बातम जरमोई कर लो रोमती, म्हावै भत तरमायो ।

तत्काल दोनों का मिलन होता है। दोनों धीरे-धीरे लेखने में और आनन्द-कीड़ा में लीन होते हैं। यहीं नाटक समाप्त हो जाता है।

वस्तुतः

'रंज्या-हीर' का कथानक अति सरल और अविचलित है। नाटककार का ध्यान नायक नायिका की भावाभिव्यक्ति की ओर ही रहा है। रंज्या के प्रस्थान करने के उपरांत उसका समुद्र में घोड़ा डालना और युद्ध में मूर्छित होकर गिरना—दो ऐसी घटनाएँ

है, जिनके माटक में कथात्मक आकर्षण उत्पन्न हो जाता है। यहाँ दर्शन की उत्पत्ति भी हो जाती है और परिणाम जानने की मान्यता भी। इस नाटक में कथात्मकता का उभार स्पष्ट दिखाई नहीं देता। फिर भी स्वप्न-दर्शन में प्रेम के उदय में नाटक की 'प्रारम्भ' कथात्मकता को देखा जा सकता है। 'मरुत' अवस्था भागा-भागी में बिना मेजर समुद्र पार जाना तथा उद्यान में प्रवेश तक देखो जा सकती है। इसके पश्चात् 'प्राप्ति' का स्वप्न बनने ही लगता है कि कथामय में कुछ और सुनिश्चित होने के प्रसंगों के उत्पत्ति, जो 'कथ-प्रारम्भ' में दूर से आते हैं, हीर में विरह-वेदना की जाति 'निष्पत्ति' अवस्था की शुरुआत है और अंत में दोनों के मिलने में 'कथामय' की देखा जा सकता है। 'प्राप्ति' का स्वप्न अवस्था पुष्पवा और क्षीण है।

प्रतीकात्मकता

'रंजना हीर' की कथा सांकेतिक कथा भी है। नाटककार ने इन संकेतों की जायगी के समान स्पष्ट नहीं किया है, पर नाटक की कथा का निर्वाह तथा पात्रों की विशेष-शीली में समस्त घटनाओं तथा पात्रों को एक अन्य रूप में समझने की प्रेरणा भी मिलती है। नाटककार जिस प्रेम की प्रतिष्ठा इस नाटक में करना चाहता है वह 'पाक मुद्रा' है, जिसमें किसी मानस की शक्ति नहीं है। वह शक्तियों का 'इच्छा-हकीकी' है, 'इच्छा मजारी' नहीं। इस प्रेम की उत्पत्ति स्वप्न-दर्शन से हुई है। प्रेम के उदय होने के उपरांत मायक-नायिका को प्राप्त करने के लिए राग्य-सहायन का त्याग करके मंगों में 'बभूत' लगता है और फकीरी वेग धारण करता है—

तमज हज्जारा कादी तुज कर, अंग बभूत सयाया।

कई तरे समझाया मोलिया, किया फकीरी जाना।

यह कथन प्रेम-मार्ग की साधना में सांसारिक आकर्षण से मुक्त होने की ओर संकेत करता है। जिस मार्ग में वह चलता है, उसमें औरबल के प्रतिरिक्त अन्य कोई साध नहीं होता, वही उसे 'हीर' के निवास का मार्ग दिखाता है। उसी ने रंजना को लौकिक रंग-रसों से पृथक् किया है। उसी ने साध फंडा बना है और वह स्वयं रंग-भीना है तथा जादू करके दूर खड़ा है—

पटक्या फंड उबीर नै, रंजना को बस बीना।

भूल्या घर की बाठ, नाव नै रंग-रस सब तज दीना।

उबीर दात्या फंड साल वै, समझी बी रंग भीना।

जादू करके मलय खड़ा छै, तुम्हें पड़े नई दीना।

यह बीरबल जामसी का गुण है—गुण है, जो साधक या जीवात्मा को मार्ग-प्रदर्शन करता है। रंज्या में जीवात्मा या साधक का प्रतीकत्व मिलता है और हीर परमात्मा की प्रतीक है। रंज्या हीर के स्वप्न-दर्शन के उपरांत उससे मिलने को उत्कंठित हो जाता है। तब माता और भाभी तथा राज्य-मुख उसे कुनवाने वाले 'गोरल-धधे' ॥ रूप में चित्रित किये गये हैं। जो स्थिति 'पद्मावत' में नायमती की है वही यहाँ उपपुंक्त वस्तुओं की है, मनुज प्रेम का प्रतीक बनकर आया है, जिसमें तैर कर रंज्या हीर के समीप पहुँच जाता है। उरचन के अनेकानेक आकर्षण, मालिन का रोचना आदि साधना-मार्ग में पड़ने वाली विघ्न-बाधाएँ हैं। इन विघ्न-बाधाओं या परीक्षाओं में जो साधक सफल होता है, वह ही 'वस्त्र' को प्राप्त कर सकता है। हीर के सम्मुख पहुँचने पर भी रंज्या के प्रति अकथन व्यवहार लौकिक काव्य की दृष्टि से कोई महत्त्व नहीं रखता, पर प्रतीक पद्धति में परमात्मा-द्वारा साधक को अंतिम परीक्षा सेने की ओर संकेत करता है। वहाँ उसके सच्चे प्रेम की परीक्षा होती है। इसीलिये मिलनोपरांत भी हीर कहती है कि मैं रंज्या, दूर हूँ, अग्यथा सलवार से प्रहार कर दूँगी। तू कैसे भागे बढ़ रहा है। तू ऐसा अनुनय-विनय किससे करता है और किससे प्रेम करता है। यहाँ बड़े-बड़े सप्ताह भी प्रवेश नहीं कर पाते हैं। यात्री, तू यहाँ से निकल आ। अर्थ में यहाँ लोपड़ी पाटता है—

रंज्या करी तरफ जा मार, मूँठ की दे माकूँ तरवार।
दे माकूँ तरवार बोलिया, कस बंद आगे भावै।
ऐसी बंदगी करता कुछ है, कुछ सँ नेह लगावै।
बड़ा-बड़ा गुलजार बादसा, जरा पास नईं भावै।
मकळो बागां कारै मुसाफिर, बस बंद मूँठ पनावै।

सारांश यह है कि नाट्यकार ने रंज्या-हीर की कथा में एक रूपक का निर्वाह भी किया है, जो साधन मिलता है। इस रूपक के निर्वाह में नाट्यकार ने सूक्तियों की प्रतीक-पद्धति को अपनाया है। यद्यपि नाटक के अंत या मध्य में इन प्रतीकों को स्पष्ट करने के संकेत नहीं दिये गये हैं, किन्तु आरंभ में रंज्या अपने स्वगत-रूपन में अपनी मित्रता या प्रेम का आदर्श 'लेला मजदूर' का प्रकट करता है।

लेला मजदूर करी दोसती, भाव खुदा का रक्या।

'लेला-मजदूर' प्यारखी मसनवी-बीली में लिखी गयी एक प्रसिद्ध कथा है, जो हमारे नाटककार को भी प्रेरणा दे रही है। इन कथा-रूपकों का वास्तविक उद्देश्य 'इस्क मजदूरी' के द्वारा 'इस्क हकीकी' का प्रतिपादन करना रहा है। इनमें प्रेम-भावना की उत्पत्ति स्वप्न-दर्शन, चित्र-दर्शन, गुण-अवयव या साक्षात् दर्शन से होती

है। सायक नायिका के सौंदर्य पर विधोहित होकर मित्रन के लिए मानुर हो जाता है और फिर लवण-प्राप्ति के हेतु सर्वस्व त्याग कठिनतम बाधाओं को सहर्ष सहने को मग्न हो जाता है। विधन-बाधाओं को भेलता हुआ अग्रसर होता है और सकलता प्राप्त कर पुनः अनेक मङ्गलों की पार कर वह स्वदेश प्रत्यावर्तन करता है।^१ पंजाबी में सूफी कवि वारिसशाह का 'हीर-रांझा' काव्य ऐसी ही लोकगाथा है, जिसका लिखित रूप भी है और लोकगाथा रूप में भी प्रचलित है।^२

व्यापार

"हीर की कथा सबसे पहले दामोदर ने अफ़ग़ान के शासन में लिखी थी। दामोदर हीर के जन्म स्थान भंग (पश्चिमी पाकिस्तान) के रहने वाले थे। उनका लिखना है कि हीर का वृत्तान्त उनका आसो बेचा हाल है। हीर-रांझा की घटना अफ़ग़ान के राजपूताना से करीब ४४ वर्ष पूर्व की थी। तब भारत में बाबर का युद्ध था। योद्धों की टांगों से देश की धरती उलड़ रही थी।^३

दसके पश्चात् वारिसशाह ने हीर की प्रेम-कथा को अपनी प्रेम की पीर में रंग कर प्रसर बना दिया। वारिसशाह स्वयं प्रेम की पीर से पीड़ित थे। पीरे-पीरे रोज़ा और हीर की लौकिक कथा में पाया जाने वाला अलौकिक प्रेम मात्र पुनर्जात की प्रभावित कर गया और उन्होंने कहा :

रांझा हीर बलानिये ।

मोह पिरम पिराती ।

तथा मुह गोबिन्दसिंह ने हीर के प्रेम की संवेदात्मक रूप में मराहना की है—

मारणे दा मोत्रुं सम्बर चोरा ।

भट्ट भेड़ियां दा रह्या ।

और मुनी कवि कुन्देसाह का भी ध्यान हम प्रेम-कथा पर गया। उन्होंने दोनों

१. डॉ० सरना मुखता, जायसी के परबती हिंदी मुन्नी कवि और वाग्म्य, पृष्ठ २८५ ।

२. डॉ० पीरेन्द्र वर्मा साहि, हिन्दी साहित्य कीज, पृष्ठ ८१२ ।

३. शायसी, बेना पुने साफी राग, पृष्ठ १७१ ।

के प्रेम का इस प्रकार वर्णन किया—

रांझा रांझा करदी नी ।
मैं माये रांझा होई ।
सहो नी मेनु भीदो रांझा ।
मेनु होर न भाखे कोई ।

कुछ काल बाद हीर रांझा की कथा में दो-एक स्थान बदलील भी पाकर मिल गये ।^१

हाड़ीती नाटक की कहानी और पंजाबी लोक-साहित्य में मिलने वाली कहानी^२ में अत्यधिक अन्तर है । हाड़ीती कहानी सीधे-सीधे सङ्घर्ष तक पहुँच कर समाप्त हो जाती है । वह सुलत है । पंजाबी कहानी में काफी उतार-चढ़ाव व घुमाव-फिराव है और वह दुःखान्त है । ऐसा प्रतीत होता है कि हाड़ीती के नाटककार ॥ पास यह पंजाबी लोक-कथा सीधे न पहुँचकर किसी ऐसे माध्यम ॥ पहुँची, जिसमें इतना घुमाव-फिराव न हो ।

इस विवेचन से दो बातें स्पष्ट हो जाती हैं—प्रथम 'रंझा हीर' नाटक के नायक और नायिका ऐतिहासिक हैं और ये दोनों मुस्लिम परिवारों में पैदा हुए थे ।^३ पर बीरबल की सृष्टि कल्पना द्वारा हुई है । फलमूल्य को भी ऐतिहासिक पात्र स्वीकार कर लेने के लिए कोई आधार नहीं मिलता है ।

द्वितीय, समुद्र में छोड़ा जाना, उवान भावि के वर्णन सूफी काव्यों के प्रभाव से हुए हैं । सूफी काव्य में समुद्र प्रेम का प्रतीक है । उसे साधक तैरता है या उसमें डूबता है, सब अपने प्रिय से उसकी भेंट होती है । यह हाड़ीती नाटक में भी मिलता है ।

चरित्र-चित्रण

यह नाटक प्रतीक-पद्धति पर लिखा होने के फलस्वरूप चरित्र-चित्रण में नाटककार ने लौकिक और अलौकिक दोनों वर्णों का समाहार किया है । अतः पात्रों की रेंगाएँ कहीं कहीं दुहरी हैं । नाटककार का झुकाव आदर्श की ओर है ।

रंझा

नाटक का नायक रंझा—नाटक में एक प्रेमी के रूप में चित्रित किया गया है । रंझा ने प्रेम का उच्च स्वप्न-दर्शन से होता है और वह दीवाना हो जाता है—

१. बिजय जानकायी के लिये देखिये, वे लाफ़ूने भाषी रात, पृष्ठ १७६ ।

२. वही, पृष्ठ १७४

३. वही, पृष्ठ १७४ ।

भर दीवाना हो रीया है, झूठे पत्रों समंदर माई ।
एक दीना सरना के माई, हीर दीवानी माई ।

वह उसके सौंदर्य पर आसक्त है । यह व्यासक्ति ही प्रेम में परिणत हो जाती है । उसका प्रेम सच्चा प्रेम है । उसमें किसी प्रकार का जादू-टोना नहीं है तथा मुदा का हुक्म भी इस प्रेम के पक्ष में है—

मे हीरो ते कयं दोसती, हुक्म मुदा का पाई ।
पाक दोसती कयं हीर झूठे, क्या दुख बीरुपा तोई ।
जादू करके परीत लगावे, वो घूरल नर होई ।

इस सच्चे प्रेम का आदर्श लैला-मजनून का आदर्श है । उसकी लगन इतनी सच्ची है कि माता, भावज और बीरबल सबके विरोध की वह उपेक्षा कर देता है—

उस भावज का लिया न माना, माग लगे सब पाई ।

प्रेम की सच्ची लगन होने के वह मार्ग के कष्टों की चिंता नहीं करता है । इसलिये समुद्र को तीर आता है । फतमना की लसकार उसे पय-विधित नहीं करती, अपितु उसके उत्तर में उसकी निर्मोक्षता व साहस झलकता है—

सारी फोत्रां माकं चारी, जंग जीत गईं चारै ।
झटका झूठे बटका कहे झूठे, तड़न-तड़न मर जावै ।

बीरबल ने जिस प्रेम का उदय उसमें किया है उसी प्रेम का विरोध करते देखकर वह उसकी भी मला-झुप कहता है । अंत में, जिस हीर को प्राप्त करने के लिये वह प्रयत्नशील है उसके समीप पहुँच कर ही उसे तृप्ति नहीं मिलती, अपितु उसमें लग्न हो जाना चाहता है ।

हीर

नाटक की नायिका हीर रंजना की प्रेमिका है और अत्यंत सुन्दरी है । बारह वर्षों का हीर के नेत्र बाण के सम्मान हैं । मोहिं कमल (धनुष) के समान हैं, जिसने उसने रंजना को दोस्त तोर मारा है । वह दलनी और झोड़ती है । वह बिल्ली सी चपाली है, जिसने रंजना का निर्याप्रति दबाव मूखता या रहा है । उसके कंठ में पान का पीर तक दिखाई देता है और कोहिन कंठी है । वह चन्द्रबदनी है तथा नेत्रों में मुरमा लगा रक्ता है । उसकी सन्धी छोटी है जैसे मुखं हो । उसके सारे शरीर पर कुपुंभी पाया है,

उत्तम तिर नारियल के समान है और मंगुलिया मूंगफली के समान है तथा छाती दीपक के समान जलमय होती है ।

नैण बाण मोरा कुवाण, म्हारै सीतल देवी ठीर ।
बाण बरस की मोलता, मो छोट्यां दखणी और ।

× × ×

बीजली सी बा कमलती, म्हारो नत-नत मुँसै सास ।

× × ×
हीर बेल की गरब पान को पीरु कंठ मे रुलकै ।
कंठ कोहला कोयल बोले, मोर मेह जनमन कै ।

× × ×

बंद बदन गुलजार नैण मैं मुरवा लीना मांड ।

× × ×

सखी छोटी छटक रही पारे, जैसे नाग भुजंग ।
देवे नाग भुजंग बदन पर लूब बसूमल रंग ।

× × ×

सीत बलुआ मारेऊ हीर का पैरु मलाई मेल ।
मूंगफली सी मंगढ्यां, लीना वै दीपक का मेल ।

जित प्रेम का उदय रंगना के हृदय में होता है वही प्रेम हीर के हृदय में पहुँच कर रंगना के प्रति अनुभूति उत्पन्न कर देता है । हीर के प्रेम का व्यापार कलावति नहीं है, अपितु वह भावपूर्ण है जो दो प्रेमियों के हृदयों में मिलता है । उन प्रेम की बरपावला को पहुँच कर वह पूर्ण आत्मसमर्पण करने को विद्वान् हो उठती है, यद्यपि धारम में उसमें रानी-मुलम सखा और तमस्य रंगना के प्रति बहोरता के दर्शन होते हैं । उनका समर्पण पारिरीक और मानसिक दोनों हैं—

जय होबैसी राउ अगान मेरी, तुम पर जानक होई ।
या मुरत सटकी दख माई, मूँ तरवार लोई ।
सद रहो बरदा के भीतर, मखर न आया कोई ।
बेनी बाबली बरी आरने, मगू बर-बर मोई ।

मिलने की तर्षया संभावना है। हीर को बर्ष वा छत्ता बताने में हात-बिलाप के समय छोड़ा गया एक तीक्ष्णतम व्यंग-वाण का बोध होना है। उल्लेख के उदाहरण भी अनेक स्थलों पर देखे जा सकते हैं।

कभी-कभी एक पूरे व्यापार के समानांतर दूसरा व्यापार चुनकर भाव की स्पष्ट करने का प्रयत्न किया है—

मरणा तरतै नीर बना ज्युं तरतावे प्यारी ।

किन्हीं स्थानों पर यह प्रवृत्ति यहाँ तक बढ़ जाती है कि उत्तर-प्रत्युत्तर का क्रम सम्बोधि-व्योक्ति पर चलने लगता है—

रंज्या— संगली मे ईसक करघो मरणा से दोसती कीनी ।

घर की तरमा तुज दीनी, सुण भावज रंज भीनी ।

मरगो तो छन से भर घो, वा पकड़ फंद सीनी ।

नईं तड़पती ज्यान भावली, मरणा तुज दीनी ।

भावज— सिया हमारा मानना है, वा करता मन का छाया ।

बाहर प्रीत करी छलड़ी से, फिर मन पछताया ।

सींग पलट सींगली सूं मरणा ने गेणु भड़ाया ।

बालक दे मर गया रंजीला सीस कटा घर भाया ।

वास्तव में, 'रंज्या हीर' नाटक में कथन-वैली के ऐसे-ऐसे चमत्कारों का दैतकर आश्चर्य होता है।

अनेक स्थलों पर शब्द-स्वापन इतना सुन्दर है कि अनुरक्तनात्मकता का भी प्रथं का बोध होता है और पदावली भावानुरूपता ग्रहण कर गई है—

भटका सूं बटका ककंस, घूतड़प-तड़प मर जावै ।

'भटका सूं बटका ककंस' में काटने की ध्वनि सुनाई देती है और 'तड़प-तड़प मर जावै', में तड़पने का भाव प्रतिमान हो जाता है।

फूलांदि

‘फूलांदि’ गृंगार रस प्रधान नाटक है । हाइली नाटकों में इस नाटक का घटना-विन्यास सबसे सरल और श्रुत है । कला-दृष्टि से भी यह नाटक अन्य नाटकों की अपेक्षा कम उत्कृष्ट है । धोपचारिकताओं और प्रथाओं के निर्वाह से सम्बन्धित अनेक कथोपकथन इस नाटक में मिलते हैं जिनसे न कथा घाने बढ़ती है और न चरित्र पर किसी प्रकार का प्रकाश पड़ता है ।

कथानक

नेपाल कोट का राजा बैसरीसींग (बैसरीसिंह) स्वप्न में चक्रवर्त की राजकुमारी फूलांदि के दर्शन करता है और उसके रूप-गुण पर भासित हो जाता है । फूलांदि उसकी भाभी की भगिनी है । अतः मामी से प्रस्तावित फूलांदि से विवाह करने के लिये वह उद्यत हो जाता है—

अर समयमा मैं बचन दिओ छो, फूलांदि न लाऊँ ।
ऊँचा म्हुन भलग दरवाजा, बाईं जार मलाऊँ ।
बड़ा-बड़ा राजा परघा कदम पै, म्हुँ तो परण पर लाऊँ ।
ऊँ राखी के धरूँ जापती, बांसूँ धारण मलाऊँ ।

और भाभी के मना करने पर भी वह चक्रवर्त के लिए प्रस्थान कर देता है । वह दकेला मार्ग में जा रहा था कि उसे एक सुन्दर ठगिनी मिलती है, जिससे पहले तो वह सावधान हो जाता है, पर जब ठगिनी शीघ्र साथी है तो एक रात वहाँ निवास करने के लिए उद्यत हो जाता है—

घण्टा दना ठैरूँ नईं र घू, सुण फण्णगारी बात ।
फूलांदि न परणस्थो र मे, दनां च्यार के जान ।
मजमानी जोमां हाव की र, मैं बाला बारी साथ ।
म्हुनां बाईं बाला सुन्दर मत न सोबो रात ।

महज में प्रवेश करने के साथ ही ठगिनी एक छुरी से राजा की हत्या करने के लिए उद्यत हो जाती है । राजा को एक युक्ति सहसा सूझ पड़ती है । वह ठगिनी से कहला है—

भाई बाप साबा का साथी, नईं पापका भाई ।
साहब की दरवा के भाई, जबाब देवी भाई ।

घोर इसी बात की पुष्टि जब पिता द्वारा की जाती है तो वह राजा को छोड़ देती है। पहले तो वह दागी रूप में साथ चलने के लिए उद्यत हो जाती है, पर राजा के समझाने पर वह उसे छोड़ना जाने देती है। चक्रवर्त्त पहुँच कर नेमरीसिंह वहाँ के मुख्य उद्यान में भागिन को रिश्वत देकर चुन जाता है। उधर रानी को स्वप्न में दिखाई देता है कि राजा केसरीसिंह उससे विवाह करने के लिए आया हुआ है तो वह भी मिलन के लिए धातुर हो उठती है। इसी समय भागिन आकर यह समाचार देती है कि केसरीसिंह उद्यान में विधाम कर रहे हैं। राखी फूलादे उनके पास पहुँचती है और दोनों एक दूसरे के निष्ठ माने हैं। दोनों का विधिवत् विवाह होता है और वे शीघ्र पेलते हैं। यही नाटक की समाप्ति हो जाती है।

वस्तुतत्त्व

जैसा कि आरम्भ में कहा जा चुका है इस नाटक का कथानक प्रविचलित और सरल है, पर गमरत घटनाओं में कार्य-कारण-वृत्तवत्ता है और किसी अनापत्तिक घटना का नाटक में समावेश नहीं मिलता है। कथावस्तु में कीतूह्व उदात्त करने वाले बहुत ही कम स्वप्न हैं। ठगिनी के प्रसंग में कथावस्तु में हृषका का आकर्षण उत्पन्न हो गया है।

इसीलिये नाटक की वस्तु में नाटकीय कार्यावस्थाओं का सम्यक् निर्वाह नहीं मिलता। 'आरम्भ' कार्यावस्था को नायक के स्वप्न और भाभी द्वारा प्रस्ताव सुनने के प्रसंगों में देखा जा सकता है और चक्रवर्त्त की ओर प्रस्थान से उद्यान में पहुँचने तक 'मेल' का स्वरूप बनता है। 'प्राप्त्याशा', 'निर्वाप्ति' और 'कथावस्तु' प्रत्यक्ष नहीं दिखाई देते। फूलादे की राजा से मिलने की बातचीत में 'प्राप्त्याशा' बनने लगती है। 'प्राप्त्याशा' के ठीक पश्चात् 'कथावस्तु' हो जाता है, 'निर्वाप्ति' जैसी किसी अवस्था के दर्शन 'फूलादे' में नहीं होते हैं।

चरित्र-चित्रण

इस नाटक में केवल दो पात्र प्रमुख हैं। केसरीसिंह और फूलादे। दोष पात्र-भाभी, ठगिनी, भागिन आदि हैं। प्रथम प्रकार के पात्रों ने पात्रों के जीवन के भी केवल एक पहलू के दर्शन होते हैं और द्वितीय प्रकार के चरित्रचित्रण अल्पक दिखाई है।

केसरीसिंह

नाटक का नायक केसरीसिंह नेपाल कोट का राजा है और ह्योवत्सवीय एठोह

का पुत्र है। प्राकृति और प्रकृति से वह झुरखीर है—

कमर कटारो भांकड़ो र, बांकी पीठ गैदा की ढाल ।
तुरों लो भ्रम भ्रम करै र, बांका नैखुा साज गुलास ।
उठणुख छोड़ा पे माया, नरखी काने चाल ।

‘मन्मुख माहर को मारने वाला’ बेसरोखीय एक सम्पन्न तथा धनरवी
भासक है—

पांच करोड़ का राज हमारे, संगत का र उजाळा ।
फोर्जा म्हाई रंग-रंगीली, हुकम उठाऊँ सासा ।

वह एक सच्चा प्रेमी भी है। फूलादे के दर्शन उसने स्वप्न में किये और उसके
सौंदर्य पर इतना घासकत हो गया कि भाभी का समझना निष्कल हो गया। उसके हृदय
में उत्तम प्रेम ने उसे हठी सा बना दिया है। तब वह तबिक विवेक भी खोये हुए है।
हमी से भाभी के समझने पर भी वह ठगिनी के बंधुत्व में फंसा जाता है, पर विपत्ति
के समय उसकी बुद्धि घन-विद्युत् के समान चमकती है। ठगिनी के समक्ष निम्नलिखित
पहेली रखकर वह न केवल स्व मुक्ति प्राप्त करता है, बलितु ठगिनी की जीवन दिशा
भी परिवर्तित कर देता है—

एतो पाप करे छै ठगणी, एक जीव के साई ।
धरमसाई जी लेखी भावे, जबाब देवी साई ।
माई-बाप साबा का साबो, नई पाप का साई ।
साहब की दरगा के साई, जबाब करेखी साई ।

उसके प्रेम में सरहृता है। फूलादे के सौंदर्य पर घासकत राजा उसे सामने पाकर
भी ‘हृय का जला छाछ को फूँक-फूँक कर पीता है’—यानी उक्ति को परिज्ञाप्य करता
है और उसे जब विश्वास हो जाता है कि यह ठगिनी के समान धोला नहीं है, वास्तव
में यह फूलादे ही है तो वह शारीरिक निकटता के लिए झपिर हो उठता है। मर पीकर
वह रंगीनी दुनिया में प्रवेश कर जाता है—

मे र नमा में हो रवा र, बां सुण भी सुन्दर मार ।
बद बदन गुलजार नैण का, कोत दिया सणमार ।
बेसर बरणो रंग तुमारो, बावे नैण कटार ।
कौनी रंग भंवावो सुन्दर, बूँ र सगावो बार ।

फूलादे

नाटक की नायिका फूलादे राजा सोन की पुत्री और पकरगढ़ की राजकुमारी
है। वह बेसरोखीय की भाभी की भगिनी है और अत्यन्त सुंदरी है। बेसर जैसा रूप

खेंवरो

'खेंवरो' 'एक श्रृंगार-रम-प्रधान रचना है, जिसको कथा काल्पनिक प्रतीत होती होती है। कुछ स्थानों और व्यक्तियों के नामों का उल्लेख नाटक में मिलता है, पर वे किसी ऐतिहासिकता की ओर सकेत करने में असमर्थ हैं। ये नाम नाटक के प्राप्ति-स्थान बूंदो के समीप के स्थानों से सम्बन्धित हैं। एक स्थान पर मांझगढ़ का उल्लेख मिलता है, पर घटनाक्रम में अलौकिक तत्व की स्वीकृति कथानक की ऐतिहासिक के स्थान पर काल्पनिक प्रमाणित करती है।

कथानक

खेंवरा अपने मित्र के साथ शिकार खेलने जाता है और सिंह का शिकार माने के प्रहार से करता है। लौटने पर अपनी भाभी के द्वारा उसकी बहिन बाबलदे की रूप-गुण की प्रशंसा सुनकर वह यह निश्चय करना है कि वह उसी से विवाह करेगा—

अब भोजाई लाइली, मुणो हमारी बात।

वेणु भावकी परणस्यां, सोमो दीन की बात।

इसीलिये वह अपने दर्शन की अभिलाषा करता है। उपर बाबलदे उद्यान की ओर के लिए निकलती है। वहाँ वह सुनती है कि उद्यान की एक मालिन प्रसव-पीड़ा से ग्रस्त कर रही है। उसके रहस्य को समझ कर वह निश्चय कर लेती है कि वह विवाह नहीं करेगी—

दामी मांका कोई देखूँ, झूँ तो सोनम लाऊँ।

बाणू माई बीर न सरी, झूँ जातरा जाऊँ।

दामी गूहठ मज नरै सरी, अन्न-जम लही न लाऊँ।

देर दयो घू झूने माई, झूँ दिव में पननाऊँ।

और मित्र के बना करने पर भी अवदीन की माया के लिए निजल पड़ती है। मांन में वह खेंवरा के साथ के समीप उद्यान में डेरा डालती है। जब उनकी भाभी उसने मिलने जाने लगती है, तब खेंवरा भी अपनी भाभी की अनुमति से वही वेश बनाकर बाबलदे के कम दर्शन कर पाता है। बाद में भी वह वही-वैसा बनाकर बाबलदे के घर का (चंडुकी) की रिराज देकर उसके पास पहुँच जाता है और बीर की दोहों में सम्मिश्रित हो जाता है। अब खेंवरा विवाह करने का प्रस्ताव करना है जिसे

भावलदे स्वीकार तो कर लेती है, पर विवाह का सम्पादन यात्रा से लौटने पर होगा, ऐसा भी कह देती है—

गोम तियो छै जगन्नाथ को, जीं सूं करती माईं ।

भापण दोन्हुं चोपड़ खेलां, चलो मूल के माईं ।

उपर भावलदे के माईं बाला को स्वप्न में दिखाई पड़ता है कि खेंबरा ने मेरी बहिन के साथ अनधिकार चेट्टा की है—

सूतो छो घर नींद मैं माईं नींद प्रवार ।

देखो राखू खेंबरो भावलदे दरबार ।

तो वह भाग-बबुसा हो जाता है और पिता की आज्ञा पाकर ससैन्य खेंबरा से युद्ध करने चल पड़ता है । पूल सागर पर दोनों की सेनाओं में घमासान युद्ध होता है जिसमें खेंबरा बुरी तरह घायल होकर भरणासन होता है । रानी भावलदे के पास भिन्न द्वारा जब खेंबरा की भरणासनता के समाचार पहुँचते हैं, तो वह भीष्म पहुँचकर उसमें प्रतिम भेंट कर लेती है । अब वह सती होने के लिए उद्यत हो जाती है पर उसकी दासी सहमति प्रकट नहीं करती और भगवान शिव से प्रार्थना करने को कहती है—

बूँ रै लगामो लाग माईं जी, मानो बात हमारी ।

सो शंकर को नेचो राजो, साय करैगा पारी ।

सारी दुनियां बुरा कवे छै, बात मान को म्हारी ।

टेक बुरी छै भापकी सजी, म्हुँ जी ले के हारी ।

प्रकल्पात् शिव-पार्वती उधर से निकलते हैं और पार्वती के प्राग्रह से मृत खेंबरा शंकर द्वारा जीवित कर दिया जाता है । जीवन-प्राप्ति के उपरान्त दोनों का विवाह हो जाता है—

स्पी जी मै म्हुं प्रमर करघा, पारा जीवन के ताईं ।

गरजोड़ा सूं फेरा सावां, रखखेता के माईं ।

यही नाटक समाप्त हो जाता है ।

वस्तु-तत्त्व

नाटककार ने प्रारंभिक शिवाय के प्रसंग का उत्प्रेक्ष खेंबरा की बीरता सूचित करने के लिए किया है । यह घटना मूल रूप से विशेष सम्बन्ध नहीं रखती है । वास्तवः नाटक का प्रारंभ भाभी के द्वारा भावलदे के रूप-गुण-कथन से होता है । नाटककार

खेवरा में प्रेम का उदय दिनाकर आबनदे का परिवर्ण देने लगता है और मालिन की प्रगल्भ-वैदना के अथवा से उत्पन्न उमगी विरक्ति दिलाकर ब्रह्मानन्द में एक मार्जरी का स्मरण कर देता है। दर्शक सोचने लगता है कि दो विरोधियों—मोनी और मोनी का का संयोग कैसे होगा। तत्पश्चात् आबनदे को खेवरा के पास लाकर रखने से दर्शक की उत्सुकता और तीव्र हो जाती है। स्त्री-वैदनायी खेवरा को आबनदे के दर्शन कराकर नाटककार कथा में रोचकता तो ला देता है पर उसे दृढ़ संकल्प आबनदे की प्राप्ति करने में लक्ष्यना कैसे मिलेगी, यह विचार दर्शक की उत्सुकता को बढ़ा देता है। आदा की शिवत देकर धीरे-धीरे आबनदे में अनुचित उत्पन्न कर लेने पर नाटक का अंत समीप दिखाई देने लगता है, पर विवाह अभी नहीं हुआ है।

बाला के युद्ध से इस प्रेम का में एक नया मोड़ उत्पन्न हो जाता है। युद्ध में खेवरा के धराशायी होने से नाटक प्रेम-कथा न रुक कर चौक-कथा बन जाता है। राग-रंग की परिणति आबनदे के सती होने के निश्चय से देखकर पाठक विशेष उत्सुकता से परिणाम तक पहुँचने का संकल्प कर लेता है। शंकर-पार्वती के प्रहसनात् आगमन से भारतीय दर्शक में हर्ष की सहर दौड़ जाती है तथा इस हर्ष का निर्वाह दोनों के विवाह के संपादन तक दिखाया गया है। इस प्रकार नाटक की कथावस्तु अत्यन्त रोचक तथा कलात्मक है। आभी के कथन में प्रेम के उदय में 'प्रारंभ' कार्यावस्था को देखा जा सकता है। तत्पश्चात् नायक का स्त्रीवेश बना कर जाना तथा दर्शन करना, आदा को शिवत देने आदि प्रसंगों में 'प्रारंभ' का स्वरूप बनता है, जिससे आबनदे में प्रेम का उदय होता है और वह विवाह-प्रस्ताव को स्वीकार कर लेती है। यहाँ 'प्राप्तिप्राप्ति' है। बाला का आक्रमण और खेवरा के धराशायी होने से 'प्राप्तिप्राप्ति' मिटने लगती है, पर शंकर-पार्वती की हृषा में खेवरा के जीवित हो उठने पर 'निमत्तापि' अवस्था प्रकट होती है और विवाह संवत् होने में 'कलापन' देखा जा सकता है।

चरित्र-चित्रण

खेवरा

'खेवरा' नाटक का नायक खेवरा एक सच्चा प्रेमी और वीर है। वह सिंह का शिकार माला हाथ में लेकर करता है।^१ इसी वीरता का परिवर्ण युद्ध-भूमि में भी देता है।^२ इसलिये सारी सेना नष्ट हो जाने पर भी वह सज्जता रहता है। खेवरा के प्रेम

१. कर लड़ाई संग सुँ र, म्हा लेर हाथ में भागो।

२. कायर हो सो दूरा भागै, भूरा कहीं न भागै।

में वासना की गंध है व कामुकता है, जिनके फलस्वरूप अपनी भाभी की मर्दा के प्रति-
 कूल उसके समक्ष निर्लज्ज प्रस्ताव रख देता है। उसका स्त्री-वेश बनाकर जाना भी इसी
 प्रवृत्ति का परिचायक है। संयोग के चित्रों में भी इसी के दर्शन होते हैं। यही वासनामय
 जीवन पुनर्जीवन प्राप्ति के उपरांत भी नाटककार ने दिखाया है। खैरत के जीवन में
 मल्लइता, झलझता और मस्ती है। उसमें जीवन के किसी गंभीर दायित्व की महन करने
 की क्षमता नहीं है। जो अतिरिचिन्सुख-बुल्ल उसमें दिखाई देती है वह प्रेमी जीवन के
 मासरास लिपटी है।

आबलदे

आबलदे का चरित्र भोगी और दार्शनिक रूप में चित्रित हुआ है। प्रारंभिक
 जीवन में उसमें राजसी चलासिता मिलती है ^१ पर साथ ही दार्शनिक भावुकता भी
 उसमें विद्यमान है। इसीलिये आलिन की प्रसव-वेदना को देखकर वह बिनाह न करने
 का निश्चय कर लेती है। ^२ यात्रा-गमन उसकी भक्ति-प्रवृत्ति का द्योतक है, जो कदा-
 चिन् उसके हृदय में गहरी अङ्गे जमाये हुए है। इसलिये उसकी कण्ठ याचना में शिव
 पार्वती उसके पति को जीवित कर देते हैं। चलासिता संस्कार रूप में उसमें भी
 भी विद्यमान है, जो परिस्थिति की विषमता के बोझ होने के साथ ही पुनः जाग्रत
 हो जाती है और तब वह विलास तथा वासना के रंग में रंग जाती है। ^३ इस प्रकार
 आबलदे का चरित्र एक रहस्यमयी नारी का चरित्र बन गया है। यह नाटक की नायिका
 है और रूप-सौन्दर्य में अद्वितीय है।

बाला

बाला प्रतिनायक रूप में नाटक में दिखाया गया है। उसमें कीर्तता, मर्यादा के
 प्रति प्रेम व निर्भीकता विद्यमान है। वह आत्माकारी भी है। तात्त्विक हृदय भी उसे
 मिला है। यद्यपि नाटककार ने जीत सत्यता की दिखाई है, पर बाला की प्रतिनायक के
 रूप में रखकर इस पात्र के साथ नाटककार ने ग्यास नहीं किया है। सैप पात्रों का
 चरित्रचित्रण अनुल्लेखनीय है।

१. सैल करगों बाग की रै, गू गुण री चतुर गुजान।

संतर बोत सुगंदी साज्यो, मीठा साज्यो पान।

एक जोड़ी भगतण की साज्यो, सुंदर सोई . . .

२. परगू नहिं बीद नै सरै

३. हवा म्हेल में सेज

रस

नाटक का प्रधान रस श्रृंगार है जिसके दोनों पक्ष संयोग और वियोग सुन्दर चित्रित हुए हैं। लेंबरा तथा भावभेदे परस्पर आलम्बन व आश्रय हैं। मिलन के विषयों में संयोग श्रृंगार भरा पड़ा है, पर वहाँ घरनीनता और यौन भावनाओं को अधिक विस्तार से वर्णन किया गया है। अतः दर्शक रस-दशा तक नहीं पहुँच पाता, कामना के परावृत्त पर लड़खड़ाते लगता है। वियोग-श्रृंगार का निर्वाह सुन्दर हुआ है। यह वियोग मरण-हेतुक है। लेंबरा की मृत्यु में स्थायी शोक की ध्वनि इसलिये नहीं निरालगी कि शंकर-पार्वती की प्रार्थना से लेंबरा जी उठता है, इसलिये वहाँ भी रसि स्थायी ही ध्वनित है। भावभेद की पार्वती से की गई प्रार्थना में 'रति' स्थायी ध्वनित है, जिसके 'विषाद' और 'देव्य' संवारी है।

गोरा सूर भावस करती बंदगी, म्हारे संजट मेटी ।
 मुवाग-भाग या म्हांनै बगती, मरज ककं छूँ बाँसूँ ।
 कंत जीबतो कर दो सुंदर, लेंबर बझूँ म्हुँ सो सूर ।
 मरज ककं छूँ आपसूँ, म्हारो लेप पड़यो रणवेत ।
 म्हारो दुस चाँसूँ कटै सरी, म्हुँ पर कीज्यो हेत ।

'लेंबरा' में श्रृंगार के साथ-साथ वीर रस भी विद्यमान है। युद्ध वीर लेंबरा तथा बाला दोनों परस्पर आलम्बन और आश्रय हैं। पारस्परिक कर्बोक्तियाँ उद्दीप्त हैं और युद्ध करना, परस्पर फटकारना, शस्त्र चलाना अनुभाव हैं, जिनमें 'धृति', 'गर्व' 'भौरमुग्ध' आदि संवारी ध्वनित होकर वीर रस की निष्पत्ति करते हैं।

रामलीला

'रामलीला' की रचना 'रामचरितमानस' के आधार पर हुई है। यही कारण है कि उसकी कथा-योजना 'मानस' के अनुसार है, 'कथा' के प्रारंभ ॥ शिव-पार्वती-संवाद इस प्रकार मिलता है—

एरी उमा भला पूछ्या समानार ।
 राम सबतार कहूँ विसतार ।

वीर तत्पश्चात् तुलसी के समान ही 'रामलीला' का रचयिता कहना है—

जद-जद दुस पढ़यो भगता वै हुयो धरम को मास ।

सगुर जन्म्या परबी वै धार ।

दुखी होया मुक बरामण, मोनो मोतार ।

ये पंक्तियाँ 'रामचरित मानस' की निम्नलिखित पंक्तियों का भावानुवाद है—

जब जब होइ घरम के हानी । बाढहि असुर असम अभिमानी ।
करहि अनोति जाइ नहि बरनी । सोरहि विप्र, येनु, सुर, पारनी ।
तब तब प्रभु घरि बिबिध सरीरा । हरहि कृपानिधि सज्जन पीरा ।^१

यह अनुवाद 'रामलीला' में साक्षरत दिखाई देता है। कुछ प्रसंग मन्त्र की आवश्यकता के फलस्वरूप छोड़ भी दिये गये हैं। सीता की अग्नि-परीक्षा का प्रसंग रंगमंच पर दिखा सकना कठिन है, अतः 'लीला' में नहीं मिलता है।

कुछ प्रसंगों की लोक-रस के अनुसार अधिक विस्तार दिया गया है। 'रामचरित मानस' का कवि भगवद् के लंका-प्रवेश पर किसी राक्षस-पुत्र से उसकी भेंट का इस प्रकार वर्णन करता है—

पुर पैठत रावन कर बेटा । खेलत रह्यो सो होई नै भेटा ।
बाढहि बाढ करपि बड़ि भाई । जुगत मनुज बल पुनि लहनाई ।
तेहि भगवद् कहूँ लात उठाई । यहि पद पटके सुनि भबवाई ।^२

'मानस' महाकाव्य में 'बाढहि बाढ करपि बड़ि भाई' पर्याप्त था, पर 'रामलीला' में तो कथोपकथन-पद्धति की प्रमुखता होने के फलस्वरूप दो तानों की सृष्टि हो गई। प्रथम में भगवद्-द्वारा बालक से रावण के महल का पता पूछा जाता है तो वह विस्तार से उसे बता देता है। पर दूसरे कथोपकथन में जब पूछता है—

भंक करस्यो रे म्हाँ खेल ।
बालक रावण का बता रे म्हेल ।

तो बालक का उत्तर होता है—

बीरर जी नईँ करबा दो खेल ।
क्यों कर पूछया रावण का म्हेल ।

दोनों ओर बाल-प्रवृत्ति ठहरी। इसलिये बात भी बढ़ गई और परिणाम 'रामचरित मानस' के समान निकला।

'रामलीला' के पात्रों का चरित्र-चित्रण भी, मानस, के पात्रों के समान ही हुआ है। पात्रों की रेषाएँ वहीं हैं और रंग भी 'मानस' के समान ही हैं। इतना अवश्य

१. रा० च० भा०, बालकांड, १२०, ३ से ४ ।

२. रा० च० भा० संकाशंड, १७, २, ३ ।

है कि 'मानवकार' ने मर्नाश की जो कठोर प्राचीरें खड़ी की थी उनमें यहाँ कहीं-कहीं छोटे-छोटे रोंग हो गये हैं। 'रामनीला' में लोटा की मजोहवाटिका में लोटा लाने के लिए लक्ष्मण जाने हैं और यानी प्रकृति ने अनुकूल लोटा में कह देते हैं—हे माना मोना, तुमने बुरी बात सोची कि मर्नाश को समान करके रावण के साथ बनी माई। कन-रवकन कुलदेवता हंस रहे हैं—

मात बने बरी बज्जारी मान।

बार लोत माई रावण के साथ।

X

X

X

हंसी करे कुल का देवता, हंस रहा संसार।

पर तुलसी ने ऐसे बयोरूपनों ने 'मानव' को बचाया है। यही कारण है कि तुलसी राम या राम-पत्नीय पात्रों की प्रसिद्धा की रक्षा विरामनम परिस्थिति में भी कराते हैं। राम-रावण-मुँह का प्रसंग है। राम की बोलने की बुरी छूट तुलसी ने दी है और रावण के मुँह पर लामा ला लगा हुआ है, पर 'रामनीला' का रावण निर्भीक है। पावर का जबाब पावर से देता है : राक्षस ठहरा। भ्रतः क्षय्य धनगुणों के साथ वाकुसंघम भी उनमें नहीं है, जिसे तुलसी कभी स्वीकार नहीं कर सकते थे—

सोऊँ बाँकी नाम घाय देवी के दू'बो बड़ाई।

दुष्ट होय भ्रत बोसो रँ बोन।

धव धा बा ग्हारे सामने, धव पड़ जाओ तोल।

रावण ॥ चरित्र की एक विशेषता 'रामनीला' में द्रष्टव्य है। वह एक 'धूम की लान' में अपना वास्तविक रूप इन प्रकार प्रकट करता है।

हमारा मन मैं यो ही बज्जार।

राम मैं लियो मनुज अवतार।

मुर, नर, धमुर होय जमीने नहीं उसके समान।

भ्रात सरदूतल छो बलवान।

परयो भार उतारण कारण परगण्या छै भगवान।

X

X

X

भगत होत परगट गया सजो, परयो भार उतार।

बोर धमुरों की सेवा भार।

उनसे जाकर करूँ सड़ाई, मेरा हो उद्धार।

घोर इसी के आधार पर सारी योजना बनाता है—

जो नर रूप भूप सुत होई, हरस्युं उनकी पार ।

हमारा मन मैं बढ़ो क्यार ।

बां दोन्हां ने जीत के सजो लाऊं बांकी नार ।

इस प्रकार 'रामलीला' की कथा एक नया दृष्टिकोण प्रस्तुत करती है ।
उपर राम ने पूरबी का भार उतारने के लिए अवतार लिया और उपर रावण ने
निज उच्चार का निरूपण किया ।

'रामलीला' में कथोपकथनो की सृष्टि करने में कथा की सारंसा को ही ध्यान
में रखा गया है । तुलसी ने उसके भीतर चरित्र को तथा भावों की जो गहराई प्रदर्शित
की है उस तक उतरने का प्रयास 'रामलीला' में नहीं मिलता है ।

संक्षेप में, हम कह सकते हैं कि 'रामलीला' की रचना 'मानस' के आधार
पर हुई है, जिसके प्रभाव रचयिता ने संव की आवश्यकताओं और लोक-प्रकृति को
ध्यान में रखकर कहीं-कहीं कथा में घोर पाथों में परिवर्तन कर दिया है, पर प्राण
'मानस' के हैं । भक्ति की प्रतिष्ठा करना ही इस 'लीला' का भी लक्ष्य रहा है
तथा उसे जन-जन तक पहुँचाने का सकल प्रयास किया गया है ।

गोपीचंद-लीला

'गोपीचंद-लीला' हाड़ीली का प्रति लोकप्रिय नाटक है । इसका अभिनय
अनेक गावों में होता है और इसकी प्रतिष्ठा भी अनेक स्थानों पर देखने को मिलती है ।

कथानक

बंगाल देश का राजा गोपीचंद इस नाटक का नायक है । वह नव-विवाहिता
रानी पाटमदे की इच्छा के प्रतिभूत एक दिन गिहार खेलने के लिए बग की चला
बाटा है और वहाँ सिंह का गिहार करता है । इस पर रानी को यह धारावा होती
है कि सिंहनी को बिधवा बनाकर राजा ने प्रणय कार्य नहीं किया । उसका धार
समयसमयक होता—

जोड़ी राने बहू बड़वाई ऊँचा सघर चारें पदमी ।

ऊँ सीलणी जो सांबंद मारघो, दीव बना करवां करमी ।

बदरा राने बहू कर गहाली, दोख छीक का मरमी ।

उपर गोपीबन्ध की माता भगवती (भगवती) गोपीबन्ध पर यह सन्ध व्यक्त करती है कि ये परमात्मा मे पुत्र के लिए बारह वर्ष का जीवन उपार मांग कर लाई हूं, उनके परवाह तो उसका भी वही परिणाम होगा जो हमारे पिता ने मरार शरीर का हुआ है। अतः वह उसे वैराग्य लेने का आग्रह करती है—

हृदय हमारी मात तो सरै, गुण्य ग्यो गोपीबन्ध ।
 सखो परगना, शून्य-सजाना, बे सब झूठा धंधा ।
 प्रेम-विषादा जोग का रै, नू पीने नै रै बंधा ।
 भीत-नाम का जान टपेगा, जोरसी जंश ।

शिवह भी रामिदा गोपीबन्ध के वैराग्य कारण करने का विरोध करती है, पर गोपीबन्ध तो अपने मामा भरतरी (भर्तृहरि) के पास वैराग्य की दीक्षा लेने पहुँच जाता है। मामा ज्ञान-मार्ग के प्रवृत्तों का वर्णन करने हैं, पर गोपीबन्ध अपने निश्चय से विचलित नहीं होता है। अतः भरतरी (भर्तृहरि) गोपीबन्ध को आसंघर योगी के पास ले जाकर योग-मार्ग की दीक्षा दिला देते हैं।

अब गोपीबन्ध अपने की लक्ष्मी योगी सिद्ध करने के लिए परीक्षा देता है। वह सर्वप्रथम अपनी माता के पास भिक्षा प्राप्त करने के लिए जाता है। पुत्र की भगवां वेश में देखकर माता का हृदय दुःख-बिह्वल हो उठता है और वह अपने पुत्र से पुनः राज्यभार ग्रहण करने की प्रार्थना करती है—

माज रबो श्रुता कै माई, ताता भोजन सज्यो ।
 सुख-दुख की दो बात लाल श्वाश, ये श्वांसे कर जग्यो ।

पर गोपीबन्ध तो अपने निश्चय पर अटिथ रहता है। तत्पश्चात् वह अपनी पत्नी पाटमदे के समक्ष भिक्षा ग्रहण करने के लिए उपस्थित होता है। रानी के माँसु और कदला-पाचना गोपीबन्ध की पथ से विचलित करने में असफल रहते हैं। वह भिक्षा-ग्रहण करके अपनी बहिन के पास जाता है। बहिन को इसका विश्वास भी नहीं होता कि गोपीबन्ध योगी बन गया है। पर जब वह अपनी माँसु से उसे योगी-वेश में देखती है तो फूट-फूट कर रोने लगती है। वह गोपीबन्ध को अपना वेश-परिवर्तित कर फिर से राज्य ग्रहण करने के लिए कुसन्ताती है—

बेसे कर लियां भगवां कपड़ा, जामण का जाया ।

माई बना कुछ बैरागी, 'सुख' गोपीचन्द सीता-
कपड़ा लोलो जोग का रे बीरा, 'महो माई' बाल

पर वह असफल रहती है। तत्पश्चात् गोपीचन्द वन को लौट जाता है। यही कथा समाप्त हो जाती है।

आधार और ऐतिहासिकता

10862

गोपीचन्द के सामिक कथा-प्रसंग को लेकर किसी काव्य की सृष्टि सम्भव नहीं हो पाई है। केरी वाले पुस्तक बिकेतामो के पास गोपीचन्द-सीता की एक-आध प्रति देखने को मिल जाती है। पर वह न तो प्रामाणिक ही है और न प्राचीन ही। जनश्रुति के आधार पर जिस प्रकार हाड़ीली 'गोपीचन्द सीता' की सृष्टि हुई है उसी प्रकार की ऐसी पुरतर्क भी पद्य-बद्ध रचनाएं हैं। वस्तुतः गोपीचन्द और भर्तृहरि की कहानियाँ काव्य के बहुत सुन्दर उदाहरण हैं, पर यह धारणा है कि वे केवल लोक-वित्त पर अपनी प्रसिद्धि प्राप्त छोड़ गई हैं, किसी कवि का ध्यान इन कहानियों की ओर नहीं गया। केवल कुछ सुफी कवियों ने यथा प्रसंग इनकी चर्चा कर दी है।^१

'गोपीचन्द सीता' में गोपीचन्द के सम्बन्ध में कुछ उल्लेख मिलते हैं। राजा स्वयं अपने ही मुँह से परिचय देता है कि मैं बड़ा राजा हूँ और मेरा राज्य गौड़-बंगाल में है।^२ मेरे पिता विषय-विस्मय हैं तथा उनका नाम तिलोकीचन्द है।^३ मैं उम्मेद नगरी के अन्तर्गत निवास करता हूँ।^४ मैं राजपुत्र हूँ और मूर्खबंसी बाला का हूँ।^५ पर इन नाटक के तथ्य विश्वसनीय नहीं माने जा सकते, क्योंकि इन्हीं तथ्यों में पारस्परिक विरोधी बातें मिलती हैं। एक ओर तो गोपीचन्द स्वयं को बंगाल का राजा घोषित करता है और दूसरी ओर अपनी राजधानी उम्मेदगढ़ बताता है। वह अपने पिता का नाम तिलोकीचन्द बता रहा है, जो कल्पनिक प्रतीत होता है। अतः गोपीचन्द की ऐतिहासिकता पर विचार करना आवश्यक प्रतीत होता है।

'सीता' में गोपीचन्द की भरपरी (भर्तृहरि) का समकालीन माना है। भरपरी वैराग्य-वैराग्य के अवर्तक और उम्मेद के राजा हुए हैं। भरपरी की कविता

१. हिन्दी साहित्य त्रितीय खंड, पृष्ठ ६४।
२. गोपीचन्द बड़ा नरेश मेरा गौड़ बंगाला देश।
३. पिता हुआस जाये बीरवी, नाम तिलोकीचन्द।
४. नगर ऊंचीए माईने सजी, रहता गोपीचन्द।
५. मूरख बंसी जात हुआरी, मुँह राजा का पुत्र।

ममनामती भी जिसका विवाह बंगाल के राजा मानिकचन्द के साथ हुआ था। मानिकचन्द पालवंश का शासक था, जो सन् १०६५ में शासनाब्द हुआ।^१ इस तथ्य को डा० हजारो प्रसाद द्विवेदी ने भी स्वीकार किया है। तारानाथ ने राजा गोपीचन्द को चटगांव का राजा बताया है^२ और 'हिन्दी साहित्य कोश' में उन्हें रंगपुर (बंगाल) का प्राचीन राजा माना है।^३ इससे 'लीला' के अनुसार गोपीचन्द को बंगाल-नरेश होना स्पष्ट हो जाता है। 'लीला' में गोपीचन्द के पिता तिलोकीचन्द का उल्लेख है। बंगाल में तैलोक्यचन्द्र चन्द्र राजाओं की वंशानुक्रमणी में भी पाये हैं, पर गोपीचन्द के साथ उनका सम्बन्ध नहीं जोड़ा जा सकता।^४

बिहार में भी कुछ पालवंश के राजाओं के नाम मिलते हैं, जिनमें गोविन्दराज एक है। यह गोविन्द पाल आधुनिक गया जिले का राजा बताया गया है। कुछ हस्तलिखित प्रतियों एवं शिलालेखों से इसे 'गोड़विपति' कहा गया है तथा यह भी उल्लिखित है कि उनका राज्य सन् ११६२ ई० में समाप्त हो गया। श्री मजूमदार का कहना है कि पालवंश के अन्तिम राजा मदनराज का सम्बन्ध गोविन्दपाल से अभी तक स्थापित नहीं हो सका है। यदि उपर्युक्त प्राप्त तथ्य सत्य हैं तो मदनराज के पश्चात् ही गोविन्दराज विहासनाब्द हुए होंगे और इनके राज्य का विस्तार गया जिले तक रहा होगा।^५

गोपीचन्द का काल-निर्णय करने में सिद्धों से सहायता मिल सकती है। 'लीला' में गोपीचन्द को जालंधर का शिष्य बताया गया है, पर डा० धर्मवीर भारती गोपीचन्द को 'काण्डवा' के शिष्य बताते हैं।^६ जालंधरीय और काण्डवा दोनों वतनों गजपती के उत्तरार्द्ध में माने जा सकते हैं।^७ गोरबनाथ का समय भी यही माना जा सकता है। ये भरवरी के पुत्र थे और जालंधरीय और काण्डवा के समकालीन थे। गोपीचन्द की माता 'ममनामति, प्रसिद्ध सिद्ध हाड़िया-हाडिपाद या जालंधर नाथ की शिष्या

१. देलिये-हिन्दी साहित्य, द्वितीय खंड, पृष्ठ ६३।
२. डा० धर्मवीर भारती, सिद्ध साहित्य, पृष्ठ ७१।
३. डा० धीरेन्द्र वर्मा, हिन्दी साहित्य कोश, पृष्ठ ८२०।
४. डा० धर्मवीर भारती, सिद्ध साहित्य, पृष्ठ ७१।
५. डा० सादगत मिश्रा, भोजपुरी साहित्यशास्त्र, पृष्ठ २००।
६. डा० धर्मवीर भारती, सिद्ध साहित्य, पृष्ठ ७१।
७. धर्मवीर भारती, सिद्ध साहित्य, पृष्ठ ४२।

बताई जाती है।^१ आखिरी नाय के समय का ऊपर उल्लेख किया जा चुका है। मनः यह स्पष्ट हो जाता है कि बंगाल के राजा गोपीचन्द का काल दसवीं शताब्दी छहरता है।

‘गोविन्द पाल’ के बंगाल के अधिपति होने में इतिहासकारों को अभी तक संदेह है, किन्तु यदि यह सत्य है कि गोविन्दपाल गौडाधिपति से तो वे ही निश्चित रूप से ‘लीला’ के नायक गोपीचन्द है। ‘इनके राज्य का अन्त ११६२ ई० में बताया गया है। अतः गोपीचन्द का समय आठवीं शताब्दी का पूर्वार्द्ध या मध्य भाग ठहरता है।^२

डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी ने गोपीचन्द का समय आठवीं शताब्दी माना है और अपने निर्णय की पुष्टि के लिए तिरुमलय की शैल-लिपि तथा ‘गोपीचन्दर गान’ नामक ग्रंथ के आधार पर राजेन्द्र चोल से गोपीचन्द के युद्ध का संकेत किया है। राजेन्द्र-चोल का समय १०६१ से १११२ तक था।^३

इस प्रकार गोपीचन्द का काल दसवीं, आठवीं और बारहवीं शताब्दियों में फैला हुआ है। गोपीचन्द के काल के सम्बन्ध में अभी इतिहासकारों से और खोज की प्रेरणा है जिससे किसी निर्णय पर पहुँचा जा सकता है।

उपरोक्त तथ्यों से गोपीचन्द के ऐतिहासिक व्यक्तित्व और योग देने के तथ्य तो प्रमाणित हो पाते हैं, पर इससे अधिक प्रमाण ‘लीला’ की ऐतिहासिकता पर नहीं पड़ता है।

वस्तुतत्त्व—

‘गोपीचन्द लीला’ का कथानक बड़ा ही सर्वस्पर्शी तथा काव्यमय है। जीवन के दोनों छोटे-भोग और योग के मध्य में मयनीत सा कोमल कथानक पाठक या दर्शक को गलबधु किये बिना नहीं रह सकता। सिंह के शिकार की शारंगिक घटना गोपीचन्द में संसार-रूप में विद्यमान विरक्ति को प्रकाश में लाकर भोग कथानक से अत्यन्त शीघ्र सम्बन्ध स्थापित कर समाप्त हो जाती है। यह घटना गोपीचन्द के चरित्र की रस्ताएं निर्माण करती है। ऊपर माता जब गोपीचन्द को राज्य का परित्याग करके वैराग्य को भनाने का उपदेश देती है तब कथा के विकास में रोचकता आने लगती है और फल-

१. हिन्दी साहित्य, द्वितीय खंड, पृष्ठ ६३।

२. डा० सत्यव्रत सिन्हा, भोजपुरी लोक भाषा, पृष्ठ २०१

३. डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी, नाय संग्रहाय, पृष्ठ १६८

स्वरूप राजा-द्वारा विद्याल साक्षात् का परिवर्ण किये जाने पर कथारमक मार्कण्डेय परम सीमा पर पहुँच जाता है। तत्पश्चात् कथा में विशेष मार्कण्डेय नहीं रह जाता। गुप्त जालंधर के आदेश से गोपीचंद को अपनी माता, पत्नी और बहिन के पास मिथ्या-याचना के लिए जाना काश्य को दृष्टि से बड़ा कष्टापूर्व प्रसंग है, पर घटना-विगडान की दृष्टि से विशेष मार्कण्डेय नहीं है।

वस्तुतः 'गोपीचंद सीला' की कथावस्तु अविकसित और सरल है। इसका कारण यह है कि प्रस्तुत 'सीला' घटना प्रधान न होकर चरित्र-प्रधान है। मूल रूप से गोपीचंद और उसके वैष्णव-विष्णु से प्रभावित पात्रों के चरित्रों पर प्रकाश डालना नाटककार का मुख्य लक्ष्य प्रतीत होता है। 'सीला' का सारा कथानक 'मावों से छनछना रहा है। उसमें काव्य अधिक है, नाटकीयता कम। घटनाक्रम की गूढ़ता और उत्तुङ्गता दर्शक को अधिक प्रभावित नहीं करवे। इसलिये नाटकीय कार्यकरणों के माध्यम पर इन नाटक की अविकसित कथावस्तु का मूल्यांकन करना व्यर्थ होगा।

चरित्र-चित्रण

'गोपीचंद-सीला' के प्रमुख पात्र हैं। गोपीचंद, माता ममलावती, रानी पाटमदे और भरपरी। गोपीचंद का चरित्र विकासशील है। ममलावती के चरित्र में परिस्थिति का अनुरोध अधिक है। दोष दोनों पात्र वर्णगत(टाइप) रूप में विभिन्न हैं।

गोपीचंद

'गोपीचंद सीला' का नायक गोपीचंद सन्तान श्रवण है और सिंह का शिकार उसे प्रिय है :-

सुरा हो उबो धाने वालो, कायर रीगो मोंई।

× × ×

कर सो ने तैवारी, मारो तेर ने, बड़ वालो सारा।

यह आदर्शिक जीवन में मोती है, जिसके यहाँ सोनह ली रानियां महलों में निवास करती हैं। सिंह के मारने के साथ ही सिंहनी के साथ जाने की घटना उनके हृदय के गहन संघर्ष में द्विती विरक्ति की भावना को तनिक प्रकाश में ला देती है। यह संसार का रहस्य समझकर अपनी भावना को इन प्रकार व्यक्त करता है—

तराया की मोबत खोटी छै, जोवै जतनै प्यार । ,
 साबंद ने मरघां पाखै, सींगली बोर करैगी पार ।
 भाई-बंद, बोर कुटम-कबोला, कोई नै लागै सार ।
 भवन करै भगवान का सरी, जीवूँ उतरा पार ।

ममलावती-द्वारा ठीक समय पर इसी भावना को प्रोत्तेजित दिये जाने पर गोपीचंद संसार में विरक्ति में नेता है ।

गोपीचंद के चरित्र का दूसरा पक्ष वैराग्यमय जीवन है, जिसके निर्वाह में वह दृढ़शक्ती और सच्चे योगी रूप में सामने आता है । बुढ़-द्वारा दीक्षा न दिये जाने पर वह अपने काफी अनुनय-विनय करता है और उन्हीं के कहने पर वह अपनी परीक्षा लेता है । परीक्षा-काल में उसकी एक निष्ठा और दृढ़व्रतता सामने आती हैं । वह अपनी स्त्री के समक्ष स्व-परिचय इस प्रकार देता है । —

नाथ जलंधर मरु हमारा, माता नै दिया बताय ।
 जैसे रेणु अंधेरी माई, बंदा सीखे नाई ।
 चेता होम्या नाथ का रे, म्हांको जीव सकल कर माई ।
 भस्मर कर ली काया म्हांनै, भगवापुर में जाई ।

तब उसे न माता की करुणयाचना अवमया सकती है, न पानी का विरह-भेदन और न बहिन के अविरत बहने प्रथु । गोपीचंद का चरित्र-विशेष मनोवैज्ञानिक दौली पर हुआ है, अतएव उसमें स्वाभाविकता भा गई है ।

ममलावती

गोपीचंद की माता ममलावती के व्यक्तित्व में एक और तो जीवन के तारिफक सत्य की समझने की बूढ़ दृष्टि है तो दूसरी ओर माता के ममतामय हृदय की पड़कन विद्यमान है । वह अपनी बूढ़ दृष्टि से समझ जाती है कि ऐहिक जीवन नश्वर है और प्रत्येक व्यक्ति इसमें लिप्त होकर काल का घास बनता जा रहा है—

मांव कऊं तो सत डगै सरै, भूठ सिमां पत जावे ।
 पाप पिता नै काळ सा विगो, ऊंजी याद भनै भावे ।
 बारा बरस के कारणै र लाई छी उधार ।

× × ×

राज पाट सपना की माया, झूठो सब संसार ।

इसलिये वह अपने पुत्र को शास्त्र सीख देने का आदेश देती है तथा इस ध्यानाधीन की साधना आरम्भ करती है—

जागर जाग होतै तब नै, राख नै इहारा साज चंदरमा ।

× × ×

ब्रह्म विद्याधीन जीव को, नू पीतै नै रं बंसा ।

वह बड़ा चतुर भी है । इसलिये अपनी चतुर रानी पाटमदे की बड़ी मुक्ति से समझा देती है—

गुंनरा गुनम के पाग बहू, नू, जगयो वर्णव पर लोई ।

रामा गोपीचंद की बिरहों के बेश में देखकर उनका वास्तव जागृत हो जाता है । तब वह पुनः-पुनः मे विद्वान् और जागर दिखाई देती है—

बुलु दूया नै जीनी मोह दया, इहारा साज चंदरमा ।

× × ×

बुलु नै पाकपा काग सुरयो नू, बुलु नै राहा बचाई ।

हृदय के द्वन्द्व से युक्त समझावती 'आत्म में दूष और आत्मा में पानी' मेक बनाई गई बड़ी कलात्मक कृति है । जने ही उसका चरित्र ऐतिहासिक साथ से दूर हो पर मानव-हृदय के साथ से भरपूर है ।

भरपरी

भरपरी से बिरह-जीवन की विशेषताएं विद्यमान हैं । मन में निवास, परमात्मा के ध्यान में तल्लीनता और प्रत्येक मनीषि शिष्य को अपने मार्ग की पुनर्प्राप्ति समझाना आदि उनके चरित्र की विशेषताएं हैं । ये गोपीचंद ॥ माया भी हैं ।

पाटमदे

वह संवेदनशील और पतिव्रता नारी है । सिंह का शिकार उसके समतामयी स्त्री स्वरूप को प्रकट करता है । अतः ॥ सिंहनी के निषया जीवन की कल्पना से आर्पण-कृत है । पाटमदे की बिरहिली में चतुरों का सतत प्रवाह है और वह अपने पति को ... की ओर भी प्रयत्नशील है ।

रस

‘गोपीचंद-सौला’ चाँत रस प्रधान रचना है। नायक का स्वायी भाव विरक्ति है। संसार की बदबुरता और वैषम्य को उत्पन्न करने वाले हैं और माता का उपदेश इस भाव को उद्गीर्ण करता है। इसी विरक्ति की स्वायी वृत्ति के फलस्वरूप गोपीचंद को श्रो-प्रेम का बीभत्स-रूप दिखाई देता है।

सरया की मोबत खोटी है, जीवै अतने करै प्यार ।
साबंद के मरधां पाछै, सोंगछी और करैगी मार ।

यही विरक्ति स्वार्थ-परायण संसार के सम्बन्धों में भी दिखाई गई है।

भाई बंध और कुटुम कबीला कोई न लागै सार ।
भजन करत भगवान का सरी, जीसुं उत्तरा पार ।

मतः नायक को सांसारिक सम्बन्धों से ‘निर्वेद’ हो जाता है। बीक्षा-उत्पन्न माता को देखकर यह कह उठता है—

दूर सड़ी रे बैरण पापणी, ममणावत माता ।

और पुनः-द्वारा जब उसकी परीक्षा ली जाती है तो यह ‘धृति’ का परिचय देता है। ‘धृति’ के उदाहरण नाटक के उत्तरार्द्ध में भरे पड़े हैं। घरनी परनी से मिथा-पावना के समय गोपीचंद में इसी ‘धृति’ के दर्शन होते हैं।

बनस्या पला दै बादल झूल सूं पाटमदे राणी ।

इस नाटक का एक विस्तृत अंश पाटमदे रानी के अश्रुओं से गीला है उसमें वियोग-शृंगार मिलता है। इस नाटकका वियोग-शृंगार एक अद्भुत प्रकार का है। वियोग-शृंगार के अंतर्गत धारीरिक दूरी प्रधान नहीं होती, प्रधान होती है मानसिक दूरी। गोपीचंद सामने खड़ा है, पर उसका नहीं है। सौभाग्यवतो होकर भी यह विषय-सी है पति को सामने पाकर भी यह उसे अनन्दकाल के लिए खो चुकी है। यही उसके विरह का साधार है मतः उसमें बही ‘दीनता’ है, तो बही ‘विता’ और कही ‘मनर्ष’ ‘ममर्ष’ का एक उदाहरण देखिये—

बांछा माया की संगत बैल्ला, ये शुक्जी, मे भाई ।

सासु बारो नाथ जायवो, झूठ बोलती नाई ।

वां लो मोरी होकर जानवा, मूँ रे कच्ची काई ।
कोटी कटागं बाने नाव मूँ बुझी भी भी कूँई ।

एक भारतीय अर्द्धांगिनी की हमने मरने और हमने कदम बिगड़ की समि-
क्षाएँ और क्या दो मरती है ।

साधना-रस के दर्शन साधा के कवनों में किये जा सकते हैं । यहाँ साधा का
साधना साधारण साधनों में सिद्ध साधक साधारण पर लब्ध है । साधक साधा यह
साधनी है कि ये साधु मुनी रहे । समस्तान्वी की वहीमुनी रहने की साधना साध-
निका का साधन पाकर निम्न साध के साधन कल्याण की साधना करानी है । साधक
में साधना के संयोग और वियोग दोनों जनों को साधन विधा है ।

मोरधज-लीला

कथानक—

‘मोरधज लीला’ की कथा के आरम्भ में पदमेन राजा की पुत्री पदमावती की
भक्ति तथा कठोर तपस्या दिखाई गई है, जिसमें कृष्ण का विह्वलन प्रपन्न हो
उठता है । अतः कृष्ण पदमावती के विना पदमेन की वृत्ति परिवर्तित कर देने हैं ।
एक दिन राजा पदमेन पदमावती से पूछता है कि तू जिसके भाग्य का साती है ? तब
पदमावती का उत्तर होता है कि मैं तो अपने भाग्य का ही साती हूँ—

सां बाठा का घर दुरा छै, ये पूछो लो काई ।
साज सरम मूँ कछु नाई रागूँ, से दूंगी सांझाई ।
सांकी करती मरज पितामी, मूँट बोसती नाई ।
साऊं म्हारी क्रिमल को, सांकी लरी न साई ।

इस पर अग्रस्त हो कर राजा अपनी पुत्री का विवाह मोर पक्षी से कर देता
है । अब पदमावती मोर के साथ जंगल में रहने लगती है । एक दिन कृष्ण-प्रेरित मेघ
मूसलाधार वृष्टि करते हैं । जिसमें पदमावती का पति मोर मृत्यु को प्राप्त होता है । अब
पदमावती सती होने का निश्चय करके लकड़ी चुनने लगती है और सूर्य से प्रार्थना
करती है—

ममनी लसा दो सूरज देवजी, सती हो जाऊँ ।
जंगल-जंगल चंदण हूँडथा, चता करी अब रथार ।
हरी हरी चूडथां पहन के सजी, की मो सब सणगार ।

इसी समय शिव-पार्वती उभर आ निकलते हैं और पार्वती के मायह से मृत मोर शिव द्वारा जीवित कर दिया जाता है। मोर अब मोरध्वज राजा का रूप ग्रहण करता है। राजा मोरध्वज के एक पुत्र उत्पन्न होता है, जिसका नाम रत्नकुमार रखा जाता है।

जब मोरध्वज की भक्ति से इंद्रासन कांप उठता है तब कृष्ण तथा अर्जुन मोरध्वज को 'छलने' के लिए साधुवेश धर कर सिंह सहित उसके पास आते हैं और वे राजा से कहते हैं कि यदि तुम रत्नकुमार को चीरकर सिंह की खिला दोगे तो हम तुम्हारे यहाँ भोजन कर सकेंगे—

यहाँ जीमा मजमानी राजा, यहाँ को हुकम उठावो।
रत्न कंधार ने चीर नीर दो, सर्गों ने र धरावो।
राजा-रानी हाथा मारो, भागू मत ना लावो।
फिर चौका दिलवावो राजा, घर सामान बँगावो।

इस पर राजा-रानी सहमत होते हैं तथा वे स्वकरो से निज पुत्र को चीर कर राहिना भंग तो सिंह को खाने के लिए ब्लास देते हैं और बाँयों भंग महल में रख आते हैं। तत्पश्चात् भोजन करने के समय जब पुत्र को पुकारा जाता है तो वह ऐसे उठकर आता है मानो गहरी निद्रा से उठकर आया हो, यही कथा समाप्त हो जाती है।

महला में आई गैरी नीद जो भ्रूँ हाजर धायो।

आधार

इस समस्त कथा के स्पष्ट रूप से दो भाग हैं—पूर्वाद्ध और उत्तराद्ध। उत्तराद्ध कथा पौराणिक है और पूर्वाद्ध की कथा के सृजन में 'मोरध्वज' शब्द के मोर वंश से प्रेरणा दी है। लोक-कथाओं में तकवीर और तदवीर-भाग्य और पुष्पार्ध की लेकर मनेक कहानियाँ समय-समय पर रची गई हैं। इन्हीं कथाओं में से एक मोर नाम के मास-पास विपत्ती दी गई है। पिता द्वारा भयभीत पुत्री का विवाह मोर से करने की बात कल्पनाशील और अवास्तविक है, पर भयवान ने जब राजा की भक्ति ही कर दी हो, तो शोक-मानस को कैसे भ्रमग्रस्त हो सकती है। लोक कथाओं में जब सरशाश भयंकर संकट-ग्रस्त हो जाते हैं तब शिव-पार्वती आकर उन्हें संकट मुक्त करते हैं, यह प्रायः सुना जाता है।

कथा का उत्तराद्ध पौराणिक है। यह ग्रंथ 'श्री जैमिनीयब्रह्मसंहिता' से प्रभावित है। 'व्यास देव के समान ही महर्षि जैमिनि ने भी एक विशाल काव्य 'महाभारत' नामक ग्रंथ की रचना की थी। यह 'जैमिनीय महाभारत' के नाम से

प्रसिद्ध था। किन्तु काल-प्रमाण से घनैक बहुमूल्य ग्रंथों के समान उसका भोप हो गया और आज उसका एक मात्र 'आर्यभट्टिक पर्व' ही हमारे बीच अवशिष्ट रह गया है। यह देखकर आश्चर्य होता है कि हज़ारीती लोक-साहित्य ने ऐसी बहुमूल्य रचना को विर-काल से धपना रखा है।

'जैमिनीयाश्वमेध पर्व' में मयूरध्वज के पुत्र ताम्रध्वज-द्वारा मर्जुन व कृष्ण द्वारा संरक्षित अश्व को पकड़ने की घटना सर्वप्रथम आई है। ताम्रध्वज और मर्जुन की सेनाओं में युद्ध होने के उपरान्त मर्जुन तथा कृष्ण को बंदी बनाकर ले जाने के कारण मयूरध्वज ॥ अत्रसप्त होने की घटना पर्व में बाद में वर्णित है। यहाँ तक तो हज़ारीती 'लीला' और 'पर्व' की घटनाएँ पृथक्-पृथक् चलती हैं। जब 'पर्व' में कृष्ण तथा मर्जुन मयूरध्वज को, जो अश्वमेध यज्ञ कर रहा था, छलने की योजना बनाते हैं—

पार्थ पश्य नृपस्यास्य चरितं मानसं तथा ।

प्रसारयितुमायाते मयि सर्वं न मोक्ष्यति १ ।

'लीला' में हृद् की प्रेरणा से मर्जुन भगवान् कृष्ण को मयूरध्वज को ध्वजे के लिये ले जाता है—

छलवा से जाऊं करसन भुरारी, ग्यात झूँ उमे छलाऊं ।

तरारवात् दोनों युद्ध-शिष्य का वेश बनाकर जाते हैं। 'लीला' में उनके साथ सिंह भी होता है, पर 'पर्व' में सिंह की बात राधा से कुछ दूररे ही प्रकार से कही गई है। वह अपने में एक कहानी है, 'पर्व' में कृष्ण ने कहा कि मेरे पुत्र को सिंह ने मार्ग में पकड़ लिया और वह उसे तभी छोड़ सकता है जब राधा अपना मुटु गरीर उसे भक्षणार्थ दे दे। इस पर राधा सहमत हो जाता है। 'लीला' ॥ अनुनाद कृष्ण अपने भूवे होने की बात कहते हैं और यह प्रतिबन्ध लगाने हैं कि जब तक तुम्हारे पुत्र के दक्षिणांग में हमारा सिंह पैद नहीं भर मेगा तब तक हम भोजन नहीं करेंगे, पर माधुओं के साथ सिंह के होने का उल्लेख 'बल्यालु' ३ और 'हिन्दी-विरह-कोष' ४ में मिलता है।

'पर्व' में साहाय्य वेदधारी कृष्ण बलुर हैं और वृष्टुदती मर्दा विनी होने के नाते

१. श्री जैमिनीयाश्वमेधपर्व, पृष्ठ २ ।

२. श्री जैमिनीयाश्वमेध पर्व, अध्याय ४६, श्लोक ४० ।

३. देखिये, बल्यालु, जनवरी, १९२२, पृष्ठ १६२ ।

४. देखिये—हिन्दी विरहकोष, चौदवा भाग, पृष्ठ ७२२ ।

‘स्वयं’ को सिंह के भक्ष्यार्थ अर्पित करना चाहती है तब वे कहने हैं—

सिद्देन कथितं राजन् वामाङ्गस्त्री महीपतेः ।

दक्षिणाङ्गं प्रदेशं मे वामाङ्गं नीयते कवम् ।^१

और हास्यज भी अपनी माता के समान ही प्रस्ताव करता है तब भी कृष्ण उसे चतुराई से टाल देते हैं । इस प्रकार ‘पर्व’ में पुत्र और पत्नी का मोरपञ्च के प्रति प्रेम सुन्दरता से व्यक्त कर दिया गया है ।

‘सीता’ में राजा द्वारा स्व-पुत्र खीर कर देने की स्वीकृति के उपरान्त मोरपञ्च और उसकी पत्नी पदमावत में उठने वाले मानसिक दुःख का विवरण मिलता है । इससे दोनों प्राणियों की भक्ति व धैर्य की प्रतिष्ठा होती है । प्रभाव की दृष्टि से दम्पति-द्वारा स्वकर्तों से पुत्र खीरने का प्रसंग ‘पर्व’ को अपेक्षा अधिक हृदय-विशारक है, जिसमें नायक की परीक्षा को गरम सीमा पर पहुँचा दिया गया है ।

‘पर्व’ में साधुदेश-भारी ब्राह्मण राजा के पास नेत्र में अश्रु देखकर उस दान को अग्रदा-पूर्वक दिया गया दान बतलाते हैं^२ और चल देते हैं—

एतावदुश्रथा वचनं परिश्रम्य महीपतिम्

प्रमथो पथ्यतां तेषां पार्श्वशुक्तो जनार्दनः ।^३

‘सीता’ में इन प्रसंग की भाव-झाँझ है । यहाँ अवधान बड़े तो नहीं जाने, पर कथन में कठोरता व्यक्त करते हैं—

देख्यो सत्त तुमारी राजा, पू नयूँ बात्र भलावे ।

पेट में भ्राने भूख सतावे ।

पू तो लड़ो सामने म्हाके ।

तोने अरा दिया नईं पावे ।

‘पर्व’ में राजा की देह खीरने की क्रिया के मध्य ही कथा समाप्त हो जाती है । भगवान व अर्जुन साधुवेश त्याग कर आने वास्तविक रूप में प्रकट होते हैं, पर हाडोनी नाटक में कथा प्राये बढ़ती है । पुत्र खीर डाला जाता है । सिंह उसके कोमल-कोमल

१. जैमिनीयाश्वमेध पर्व, अध्याय ३६, श्लोक २३३ ।

२. द्रमावोपहृतं दानं न शृण्वन्ति विपरिवृत.—जैमिनीयाश्वमेधपर्व, अध्याय ४१, श्लोक ४६ ।

३. जैमिनीयाश्वमेधपर्व, अध्याय ४६ श्लोक, ४८३ ।

माँग को पाव में लाता है और घाँत में मोहन करने समय साधुओं-द्वारा जब पुत्र को पुकारा जाता है तब वह गहना धा लाता है। इसमें घटना-विश्राम में माटरीय आकर्षण उत्पन्न हो जाता है। मोरने की बीचमा क्रिया का संयोजन पर विचार्य जाता प्रभाव व शास्त्र की दृष्टि में सुन्दर प्रतीत नहीं होता, पर मनु हृदय की इसमें क्या। यह ही भगवान की सीमा है।

मूल पौराणिक कथा और हाकीती 'सीमा' के पापों के मार्गों में घाँत है। नायक तो दोनों में एक ही नाम वाला है। पर 'पर्व' की कुपुत्रवती और ताम्रध्वज 'सीमा' में कथन: परमावती और रत्नकुंवार है। तब और कुपुत्र की पराईवाचकता में मोरध्वज की पत्नी के नाम में परिवर्तन ला दिया और ताम्रध्वज का कठिन नाम लोक मानस में सुप्त हो गया। फिर जिस प्रकार मयूरध्वज के नाम पर मोहन की कलना की गई, उसी प्रकार मयूरध्वज की राजधानी रत्नपुर के नाम पर रत्नकुंवार नाम की कलना भी मूल नाम की विवृति में महत् संभाव्य हुई। साधार और प्रायेय के पापों के रूप, रंग व रेशा समान ही है। 'मोरध्वज सीमा' में पूर्वार्द्ध के परमाव परमावती के प्रायेय दर्शन होने हैं। तब ऐसा प्रतीत होता है कि उनके सबल व्यक्तित्व के साथ उत्तरार्द्ध में ग्याय नहीं हुआ है। उत्तरार्द्ध में मोरध्वज का व्यक्तित्व इतना उभरा है कि परमावती का व्यक्तित्व पंथे डकेन दिया गया है, वह उगमित ला बन गया है। अतः पूर्वार्द्ध और उत्तरार्द्ध की दो स्वतन्त्र कथाएँ दिखाई देती हैं। दोनों को मिलाने का प्रयास कृत्रिम सा बन जाता है। पूर्वार्द्ध का नायकत्व परमावती को मिला है और उत्तरार्द्ध का नायक मोरध्वज है।

'पर्व' में स्वयं मोरध्वज को मोरने के प्रसंग के स्थान पर 'सीमा' में पुत्र की मोरने की कथा के होने की संभावना दो कारणों से प्रतीत होती है। प्रथम, मूल में ब्राह्मण-वैशाखी कृष्ण का स्वपुत्र को तिह-द्वारा पकड़े जाने की कथा का उल्लेख है। 'सीमा' का वह मंदा लोक-मानस में सुप्त हो गया और एक दूसरे रूप में प्रकट हुआ। इस स्पष्टीकरण में द्वितीय कारण कार्य कर रहा था। लोकमानस में हरिश्चन्द्र की दानशीलता की कथा चल रही थी, जिसमें नायक ने पुत्र की मृत्यु वरिष्ठ की। अतः मोरध्वज कथा का सुप्त मंदा इस कथा के सहारे पुनर्जीवित होकर आ गया।

१. मोरध्वज ने भगती कीनी, देखो दुनियाँ माँई।

मोर नगर से जाकर छलन्यो, मूँ छै तो साँच्याई।

२. हथी रत्नपुरं पाय गतो मन्ये महाहवात्।

तत्र पञ्चामहे सर्वे मयूरध्वज पालिते। जमिनीपादमेवार्ध ४४, ३६।

वस्तुतत्त्व

‘मोरधन-लीला’ की घटनाएं कार्य-कारण सम्बन्ध से ग्रथित हैं और उनका विन्यास ऐसा है कि प्रपञ्चः आकर्षण बढ़ता चलता है। जैसा कि ऊपर लिखा जा चुका है, इस ‘लीला’ में घटनात्मक आकर्षण में शिथिलता तब दिखाई देती है जब पूर्णार्द्ध घटनाओं का प्रधान रत्नो-पात्र-पदमावती उत्तरार्द्ध में गीण होकर अपना पूरक अस्तित्व तक लौ देती है। पर पूरी ‘लीला’ की कथा का नायक मोरधन है और नहीं फल का अधिकारी है। अतः उससे सम्बन्धित कथा आधिकारिक कथा कहलावेगी और जो उससे दूर पड़ी है वे सब प्रासंगिक कथा के अन्तर्गत आयेंगी। इस प्रकार राजा पद्मसेन और पद्मावती की कथा, कुष्ण और अर्जुन की कथा प्रासंगिक कथाएं हैं जो ‘प्रकरी’ के अन्तर्गत आती हैं। ये प्रासंगिक कथाएं मुख्य कथा से सर्वथा पृथक् नहीं पड़ी हैं, अपितु उसे आगे बढ़ाती चलती हैं।

मोरधन ‘लीला’ का नायक है। उसका वास्तविक कर्तृव्य तो मनुष्य-देह धारण करने के बाद से प्रकट होता है पर इससे भी पूर्व बहु प्रारम्भिक कथाओं में विद्यमान अवश्य है, चाहे गीण का भी हो। इस प्रकार आधिकारिक कथा ‘लीला’ में आदि से अन्त तक फैली हुई है। इस नाटक की कथा का विकास द्वन्द्व में हुआ है। बाह्य द्वन्द्व की अपेक्षा अन्तर्द्वन्द्व नाटक में अधिक मिलता है। यह द्वन्द्व जहाँ समाप्त हो जाता है, वहाँ ही कथा भी समाप्त हो जाती है। आरम्भ से राजा और पद्मावती में द्वन्द्व बिछाया गया है। राजा चाहता है कि पद्मावती यह कहे कि वह मेरे भाव्य का साथी है और पद्मावती सत्य के स्थान पर असत्य को कितनी दशा में नहीं अपनाता चाहती है। अतः वह पिता की प्रसन्न करने के लिए झूठ कैसे बोल दे। इसी का प्रतिकारण पद्मावती और और के विवाह में होता है।

मोरधन में भी यह द्वन्द्व चल रहा है कि वह पुत्र के मोह में पड़कर अपने विर-संविष्ट धर्म और सत्य को छोड़ दे या धर्म की रक्षार्थ अपने पुत्र को स्वकरो में खीरकर साधुओं के सिंह को डाल दे। जहाँ इस द्वन्द्व का अन्त होता है—राजा और रानी अपने हाथ से स्व-पुत्र को खीर कर सिंह को डाल देते हैं वही कथा की परम-सीमा है और उसके पश्चात् ‘निवृत्ति’ और ‘अन्त’ या पहुंचते हैं। इस प्रकार अन्तर्द्वन्द्व में विकसित ‘मोरधन लीला’ की वस्तु का निर्याह आकर्षक बन पड़ा है।

चरित्र-चित्रण

'मोरपञ्च-लीला' में दो प्रमुख पात्र हैं—मोरपञ्च और पदमावती । गीत पात्र हैं—राजा पदमसेन, कृष्ण भरजन, (धर्जुन) और मन्दर (इन्द्र) । नाटक के सभी पात्र सत्-प्रवृत्ति वाले हैं, केवल इन्द्र ईर्ष्यालु और स्वार्थ-सोचुर है । पात्रों का चरित्र चित्रण घटनाओं द्वारा अधिक और कथोपक्रमन द्वारा कम हुआ है ।

मोरपञ्च

'लीला' का नायक मोरपञ्च रानी पदमावती का पति है । आरम्भिक जीवन में वह केवल एक मद्योप एवं निरोद्ध पञ्जी है । जिसे पदमावती के पिता के दुराग्रह के फलस्वरूप उसकी पुत्री पदमावती का पति बनने का अवसर मिला है । मनुष्य-वैह धारण करने पर वह एक परम भगवद्भक्त राजा के रूप में सम्मुख आता है । पर-रूप धारण करते ही उसका प्रथम संकल्प होता है—

भगती तो करस्यां सरीकसन की, स्थां सरत लीक मैं ।

और उसकी भक्ति यहां तक बढ़ जाती है कि वह अपनी ही मातृ-दाय जनता में भी देखना चाहता है । अतः उसकी कामना होती है कि प्रत्येक नागरिक धार्मिक हो—

केरो दुवाई तारा से र, मैं ना करे अपरमी ।

उसकी भक्ति हृद है और अनिवार्य है । वह सदैव भगवद्भक्ति में तल्लीन रहता है—

घाठ कीर बीसठ पड़ी है रहे, ध्यान राम को धरती ।

माधु संत की करे बंदगी, पगां बारण पड़गी ।

राम-नाम नम्र बीज छै सखी, जो भेतो तो तरनी ।

वह आत्मत्यागी भी है । उसमें हस्त आत्म त्याग का उदय हृद भक्ति के क्ष-रक्षक ही हुआ है । माधुषों के समक्ष अपने पुत्र को खीर कर उगने लगे को मातृमाया का परिचय दिया है—

अरुण पुतर नै बीधं हाथ भू, देखे लव लंवार ।

मर्द बेरा लव न जावे, मग जावेनी सार ।

जो-जो ह्वेनी राखी स्थायी, निज दीना करतार ।

उमके हृदय मे पुन और पत्नी के प्रति झट्ट प्रेम है, पर सन्ता प्रेम उनमे भी बड़ कर है । वह इन्द्रिय-भोगो को भोगता हुआ दिखाई देता है, पर उनमें निम्न नहीं होता—

बाला भूला माईने जो , खियो तुमारो मान ।
करो हार-सणवार दियाही, माने गने सवास ।

पदमावती

नाटक की नायिका पदमावती राजा पदमसेन की पुत्री है और वास्तविक से भगवद्भक्त है तथा संसार को विध्या समझती है —

भवनी कहुँ भवदान को न ग्हारे, और नई छै काम ।

× × ×

बेटा, बेटी, कुटुम्ब, बबोला झूठी जय की थापा ।

इसीलिये वह निर्भीक तथा सत्यवादिनी है । पिता का कोई प्रलोभन या क्रोध उसे सत्य कहने मे नहीं रोक सकता । उनके पिता चाहते थे कि वह वह बहे कि मैं तो मायके भाग्य का साती हूँ, पर उसका उत्तर तो दूगरा ही होता है—

साज सरम गूँ कुछ माईं पगूँ, छै दूँबी साध्याईं ।
साँची करती सरम विताओ भूँठ बीसती माईं ।
साऊँ ग्हारी विममत्र की, बाँची लरी न साईं ।

उसकी धरने पुण्यार्थ पर पूर्ण भरोसा है । भारतीय धार्मिकों को लेकर वह एक धार्मिक प्रतिज्ञा धर्म का निर्वाह करती देखी जाती है । इसलिए वह धरने पति और की मृत्यु पर लगी होने के निम्न उत्तर दिखाई देती है—

रखनी पन बँठनू मकी, मगुी बना बःईं साय ।
जोना काबंद नर बना मकी, लोको माईं मुहःय ।
बोद बना बःईं बाँदणी मकी, नमक बना बःईं साय ।

साँची पति की हत्या को धरती हत्या समझती है और पति का लोभ विमने ही धरने पुन को बोधने के निम्न उत्तर हो जाती है । पुन-जो मे बड़कर लू की

रक्षा करना उसके भी जीवन का आदर्श है—

रतन कंधार नै चोर नीर बां, नाईं करं बध्मार ।

सायब का सन् ऊपरै सबी, सबका तिरजनहार ।

जीवन का भोग-पक्ष पदमावती में आसक्ति उत्पन्न नहीं करता है। वह तो जप में कमल के समान रहती है।

संशय में कह सकते हैं कि मोरध्वज और पदमावती के चरित्र एक-दूसरे के प्रति-विम्ब हैं। राजा-पद्मसेन भविष्यकी और दुष्टगृही रिता के रूप में चित्रित हैं। भगवान् कृष्ण भक्तों की परीक्षा लेने वाले और उनके गर्व को नष्ट करने वाले हैं। अर्जुन भक्त है, पर उसकी भक्ति उसमें गर्व को जन्म देती है। वह भगवान् का सहायक भी है। अर्जुन (इन्द्र) ईर्ष्यायु और स्वार्थ-वशयण राजा है, जिसे दूसरे की उपेक्षा प्रसन्न है।

रत

‘मोरध्वज’ का प्रधान रत चीर है। चीर चार प्रकार के होते हैं—युद्धवीर, दानवीर, धर्मवीर और दयावीर। इस नाटक का नायक धर्मवीर है। धर्म-कायों के प्रवर्धन पर उसके उत्साह का उमार देखा जा सकता है। मोरध्वज इस नाटक में नायक है और साधुओं या भक्तों और कृष्ण द्वारा अपने सिद्ध के अध्यात्म उसके पुत्र की मांगना आसम्भन है। पदमावती के ये वचन उद्दीपन का कार्य करते हैं—

पुतर दे दीज्यो सत् मत् छोड ज्यो, सुण स्वामी म्हाय ।

और साधु के वचन भी उद्दीपन का कार्य कर रहे हैं—

देख्यो सत् तुमारी राजा, धू न्यूं बात बणावै ।

पेट मैं म्हां के भूख सतावै ।

धू तो सड़ो सामने म्हांके ,

तोने जरा दिया नईं भावै ।

पुत्र की चीरना, सिद्ध को खिलाना आदि अनुभाव हैं। ‘धृति’, ‘मति’ और ‘मोक्षमुख्य’ आदि संचारियों की व्यंजना के अनेक उदाहरण नाटक में मिलते हैं। पुत्र की चीरते समय राजा के इन कवनों में ‘मोक्षमुख्य’ और ‘मति’ की स्थिती सुंदर व्यंजना है —

जल्दी मावो, नामो करोती, मती लगावो बार ।
 मापणा पुतर नै मारुं हाथ यूँ, देखे सब संसार ।
 भाई बेटा संग न जावै, सत् जावैना लार ।
 ज्यो ज्यो होसी राखी म्हारी, लिस दीनो करतार ।

बीररस के प्रतिरिक्त भक्ति-रस के भी अनेक स्थल इस 'लीला' में विद्यमान हैं।

फैलाद-लीला

कथानक

'फैलाद-लीला', की कथा का प्रारंभ हरणाकुस के पूर्व-जन्म की कथा से होता है, जिसके अनुसार विष्णु भगवान के द्वारपाल भञ्ज व बञ्ज (जय तथा विजय) तनकादिक मुनियों से स्थापित होकर हिरण्याक्ष तथा हिरण्यकशिपु (हरणाकुस) की राक्षस-योगि ग्रहण करते हैं। हरणाकुस ब्रह्मा की भक्ति से यह वर प्राप्त कर लेता है—

हाथ जोड़ूँ मूँ करूँ खीनती, देवो भोग्य बरदान ।
 धरती, अग्न, पवन, फाणी भैं, मरूँ नईँ असमान ।
 सुर, नर, असुर भौई नईँ मारसी, तस्तर सबै न बाण ।
 बाधर-भोतर घट मरूँ नईँ, मरूँ न जगता भाण ।

धीरे धीरे राम-विरोधी बन जाता है। हरणाकुस ॥ पुत्र फैलाद उसके प्रादेशा-नुसार राम-विरोधी-प्रचार के लिए दूत के साथ निकल पड़ता है। वह देखता है कि किसी कुम्हारी के 'मावे' में राम-रूपा के फलस्वरूप बिल्ली के बच्चे जोड़ित निकल भाये। उस घटना से प्रभावित होकर वह राम-भक्त बन जाता है। अतः उसका पिता उसे अपना विरोधी समझने लगता है—

भाठ पहर म्हारी छाती बाळै, यो सतरुं मुख म्हारी ।
 नस-दिन राम उचारै मुख से, जद मोहिं लागै सारो ।

जब पिता तथा भुक्त अनेक प्रयत्न करते हैं कि वह राम-भक्ति छोड़ दे, पर फैलाद तनिक भी अपने मार्ग से विचलित नहीं होता है। उसे समुद्र में डुबाया जाता है। अग्नि-कुंड में डाला जाता है, होलिका में जलाया जाता है। पर्वत में गिराया जाता है, बिप विनाया जाता है और घंघरू में डाला जाता है। अंत में, जब उसे संतुष्ट रह्य

से विपकाने के पूर्व हरणाकुस तलवार लेकर उभे मारना चाहता है तब तत्सम से निह
गर्जना सुनाई पड़ती है—

सठग छाड सामे गयो सरै, तेऊ दुष्ट बई मार ।

जद फैलाद पे सठग उठायो, जद होयो होकार ।

इस पर हरणाकुस संबंध पर तलवार क. प्रहार करता है, जिससे मुसिह भगवान
प्रकट होकर उसका बध कर डालते हैं। अंत में, फैलाद तथा विभिन्न देवताओं द्वारा
भगवान की स्तुति की जाती है। यहीं 'सीसा' की समाप्ति हो जाती है।

आधार

इस कथा का आधार 'भागवत' तथा 'विष्णु पुराण' है। कथा की रीति
'भागवत' के अनुकरण पर है, पर 'सीसा' की कथा में परीक्षाओं का वर्णन विस्तार से
मिलता है। भागवतकार तो सब परीक्षाओं को दो श्रेणियों में ही गिना देता है, १५
'सीसा' में ये इस छोर से उस छोर तक फैलती हुई हैं। 'भागवत' के परीक्षा-सम्बन्धी
श्लोक इस प्रकार हैं—

दिग्जैर्बन्धनैरेव अभिचारवपातनै ।

मायामिः संनिरोधैश्च गहनैरभोजनै ।

हिम वायवमि सलिलः पर्वताक्षयैरपि ।

महासाक यथा हन्तुमशक्नुमसुरः सुतम् । भागवत, ७, १, ४१-४४

इसी समस्त यातनाओं और परीक्षाओं का सारी 'फैलाद-सीसा' में प्रचार है।
वस्तुतः जिस उद्देश्य से इनका अभिनय होता है, उसके लिए यह आवश्यक भी है।
हरणाकुस के पूर्व जन्म की कथा 'भागवत' के सप्तम स्कंध के कथाओं के समान ही है।
'भागवत' के सप्तम स्कंध के सप्तम अध्याय के अनुसार प्रह्लाद की माता कयाधू को
वर्मावस्था में नारद के यहां रहना पड़ा है। जहां नारद ने उसे अनेक उपदेश दिये हैं।
इसी उपदेशों के फलस्वरूप प्रह्लाद जन्म से ही भक्त है। वही प्रह्लाद की भक्ति
परिचयित-व्यय नहीं है। 'फैलाद-सीसा' में भक्ति का उदय छाये में दिहती के रूपों
के दो चट्टानों में होता है। इन प्रकार 'सीसा' का आधार 'भागवत' की
कथा पर है, जो सौंदर्य-जीवन में अधिक उपदेश हो सकता है।

'सीसा' के अनेक भाग 'भागवत' के अनुवाद हैं। 'भागवत' में फैलाद-सीसा
विस्तार नहीं मिला है, जितना 'फैलाद-सीसा' में मिला है। अतः 'सीसा'

के कवि को कहना को अधिक सश्रम बनना पड़ा है। 'लीला' का ढाँचा, प्राण और रस 'भागवत' के हैं, पर उसमें मांसलता लाने के लिए कवि-कल्पना ने योग दिया है। 'कैलाद लीला' का यह कथन देखिये—

बहु हरी सब में व्यापक तुझे पड़ेया गम्भ ।

तो में, मो में, खडग, खंग में, घोर बताऊँ खंग ।

उत्पुंक्त पद्यांग की सृष्टि 'भागवत' के इस श्लोक के उत्तर-स्वरूप हुई भी प्रतीत होती है—

यस्त्वया मन्दभाम्योक्तो मदम्यो जगदीश्वरः ।

नवासो यदि स सर्वत्र कस्मात् स्तम्भे न दृश्यते ।

भागवत ७, ८. १३.

वस्तुतः

'कैलाद-लीला' का आरम्भ हरणाकुस की पूर्व-जन्म की कथा से होता है। पूर्व-जन्म से बहु तपा उसका भाई भगवान के द्वारपाल हैं। हरणाकुस व्यापित होकर जन्म में राक्षस बनता है और ब्रह्मा की भक्ति से जब उसे वर प्राप्त हो जाता है तब वह निरंहुग व मर्षाघ राजा-रूप में सामने आता है। 'कैलाद-लीला' के प्रति-नायक हरणाकुस से सम्बन्धित उत्पुंक्त घटनावली उसके राक्षस-जीवन की भूमिका है। इस घंटा का 'लीला' में इतना ही महत्व है।

पिता हरणाकुस के आदेशानुसार राम-विरोधी प्रचार का साधन बनने वाला, कैलाद कुम्हारों के आने से जीवित बिस्ली के बच्चों के निकल आने पर अपनी भावों को बरस देता है और इसी के साथ कथानक में मोड़ उत्पन्न हो जाता है। इनके पदों से कैलाद की अनेक भयंकर परीक्षाएँ होती हैं। इन सबको दर्शक साँप रोक कर देखता चलता है। 'कैलाद' के लिए मानों बिप प्रवृत्त बन गया, पहाड़ को ऊँचाई मानो समतलता ग्रहण कर गई, होनी अभी तो स्वर्ग को जलाकर अभी और उदारा कुछ नहीं बिगाड़ सकी। अन्त में, कैलाद को लम्बे से विचकाया जाता है। कथामय दर्शक का कोयूहन यहाँ चरमता को पहुँच जाता है और इसी समय भगवान प्रगट होकर हरणाकुस का सब कर देने हैं।

इन प्रकार कथानक में अनेक ऐसे स्थान हैं जो दर्शक की उत्पुंक्तता को कम नहीं करने, मरिचु तैयार बनाने चले हैं। एक के बाद दूसरी परीक्षा का क्रम दर्शक को विस्फुरित-रूप कर देता है। 'लीला' की कुछ घटनाओं में कार्य-कारण सम्बन्ध भले हो न हो, पर क्या वे उनकी उपस्थिति अस्वाभाविक नहीं प्रतीत होती हैं।

चरित्र-चित्रण

‘कैलाद-सीला’ में दो प्रकार के पात्र हैं। प्रथम वे जो सत्यता का अनुसरण करने वाले हैं और द्वितीय वे जो असत्यता के अनुसरण कर्ता हैं। दोनों प्रकार के पात्रों के चित्रण में नाटककार ने सहानुभूति से काम लिया है। असत्यता के विरोध में सत्यता की विजय दिखाकर उसने जीवन में सत्यवृत्तियों के पोषण को बल दिया है।

कैलाद (प्रह्लाद)

नाटक का नायक कैलाद हस्तीनापुर का पुत्र और भयवत्सरत है। वह अपने बातावरण में ‘धंज’ के समान है। आरम्भ में, वह राम-विरोधी प्रचार करता दिखाया गया है—

जाऊँ पिताजी गलत कहूँगे, ओषा लेखूँ मार।
राम नाम की सुमरती सबी, जिनहूँ ग्राहूँ मार।
जो कोई माकर पुकारे तुमको, तुम मत करग्यो मार।

और सचमुच जब वह देखता है कि एक परजापत (कुम्हार) ने रामनाम कहा है तो उसे पिता की आत्मापालक के रूप में पाते हैं—

पकड़ ले जाऊँ तनै राज में, तनै राम लियो क्यों ?

कैलाद के चरित्र-निर्माण में संस्कार से अधिक परिस्थितियों का हाथ है। कुम्हार के भावे से बिल्ली के बच्चों की जीवित निकलते देखकर उसकी राम-विरोधी मान्यताएं ढह जाती हैं और वह भगवान का परम भक्त बन जाता है। उस पर पुत्र की राम-नाम-विरोधी विद्या का कोई प्रभाव नहीं होता, क्योंकि राम में उसका घटल विश्वास उत्पन्न हो गया है। यह विश्वास मुक्त को दिये पये इत उत्तर में स्पष्ट झलकता है :—

कोण सकेपा मार नाथ को, साँचो नेह छै ग्हारे।
बोर सब बिचा मूट घड़ी छै, हिरदे मगती बन्पारे।
जो ईश्वर का ध्यान धरे जो, नई किसी के सारे।

यह निर्मोह है। जिस सत्य का अनुसरण उसने किया है, उसे बिना किसी भय

के पिता के सन्मुख प्रकट कर देता है। वह स्पष्टवादी है :—

गरब भरपा काई बोली पिताजी, गुम हो बड़ा भग्यान ।

×

×

×

मुणो पिताजी पढ़ रयो सरै, राम-नाम तस्वार ।

मेरो सतगुरु है परब्रह्मपत, बानै दीना बिनार ।

‘यो’ पंडित मोई झूठ सिक्कावै, ऊपर देखे मार ।

राम-नाम नसदग मूँ समरूँ, जीने होवै उधार ।

उसकी भविष्य इतनी दृढ़ है कि प्रत्येक विपत्ति उसकी जड़ें हिलाती नहीं है, प्रपितु उसे भीर सुदृढ़ करती है। वह मुक्तता है तो केवल ईश्वर के सामने—

कहणा तो मुणु लीज्यो बोनी कान से, कहणानंद स्वामी ।

भीर फिर वह न पहाड़ पर से गिरने से डरता है, न मस्त हाथी से भयभीत होता है और न होलिवा के साथ जलना उसमें किंचित दुर्बलता लाता है। वास्तव में फैलाव के रूप में एक परम भक्त का साक्षात्कार होता है। उसका चरित्र अमनु से सद् की ओर जाने में दिशा-निर्देशक का कार्य करता है।

हरणाकुस

नायक ॥ पिता हरणाकुस इस नाटक में प्रतिनायक रूप में विभित है। पूर्व-जन्म की कथा में वह तथा उसका भाई द्वारपाल के रूप में विद्यमान है। वही वह एक माताकारी सेवक-रूप में विभित है, जो सनकादि मुनियों की भगवान ॥ दर्शन करने नहीं जाने देता है और इसीलिये वह उनका कोप-भावन बनकर राक्षस-योनि को प्राप्त होता है। राक्षस रूप में द्वारज्य में हरणाकुस भीर तरस्वी है। वह तथा-बल में ब्रह्मा की प्रसन्न कर लेता है और ये वरदान प्राप्त करके रामनाम विरोधी निर्बुध रावण के रूप में सामने आता है—

परतो पवन धवन धाणो मैं, मरूँ नई अस्मान ।

मुर नर धमुर मोई नई मारतो, सस्तर सबै न बाण ।

बारै भीतर रात मरूँ नई, मरूँ न उमंता बाण ।

तब उसका विवेक सुप्त हो जाता है। वह राम-नाम-विरोधी बन जाता है।

बाँझों कहीं जा गुप्तो बरमली हुनन पर भीगो ।

तब

रंगी में बाँझों कहाँ थे, ये गुप्त उगो कान लगाई ।

मुमरावो खदेरी राधा, बँध बरन या भाई ।

गिरिधाम प्रवृत्त बरमली में कृष्ण के उरि पूर्वाश्रम उग्रर हो गया, जिसे माता ब माई छोड़ दयालो के उग्रो भी मिरा न गये । बरमैया टहरा दुगडही, धरा : उगने छोड़े गिरा गया बँधन की हत्या के विप्लव मुमराव के बाग टीरा मेर ही दिया । भाभी के मना करने पर भी उगने बाबा अशर्मद (अशर्मद) के बाघ पर हीकारबीकार कर लिया । बाघरक वैवाहिक संस्कार मन्त्रम करने बरात कुनलपुर (कुनिनपुर) जा पहुँची—

भाई बरात बाघ भी माता कुनलपुर भाई ।

घर बरमली की बिना बड़ी घोर उगने भववान् कृष्ण के पाव बाघरु द्वारा बनगु संदेस मेर दिया—

कुनल पर बाबाओं के नकार उगो, बरमली की पत्रिका ।

पत्रिका निम्न भूरी पत्रिका पड़े, बनन न डेरे हाथ ।

भाई भूरी बरन कयायो, बोर मची भूरी मात ।

छन करके मुमराव बनायो, बोन बरन के साथ ।

कृष्ण प्रतीक्षाये थे ही । बाघरक तैयारी के उग्रो कृष्ण भी बरन बरात बन रहे । बरात में गलेम भी थे । कुकना के बारण उग्रे बरात में न ले जाने का मिश्रय किया गया तो वे कँठिन हो गये और मरनी मेना (कूँ) से भूमि की ओलपा करा दिया । तब उग्रे मनाया गया और कृष्ण ने पूर्व उनका विवाह पीपल की कन्या से करना पड़ा । तत्पश्चात् वे कुनलपुर जा पहुँचे । यह समाचार सुनकर बरमली के हृदय में हर्ष का संचार हुआ । गौरी-पूजन के लिए जब बरमली मन्दिर में पहुँची तब कृष्ण उसे रथ में बिठा कर ले गये । पीछे सेनाओं में घमासान युद्ध हुआ । बनराम के भूमन के प्रहारी ने मुमराव का भाई (दंतवक्र) छेत रहा । मुमराव को प्राण-रक्षा के लिए भाग कर बँदेरी जाना पड़ा, जहाँ भाभी के बंध-बाणों ने जने पर नमक का काम किया—

बंदड़ी देखण भाई कँवरजी, केने मेल मिलाई ।

ये तो परण बरमली लाया, ये सब भागे बपाई ।

कहाँ तुमारी रंगडोलियाँ, कहाँ छे बरमलीभाई ।

बरमैया की भूँछ भुँडाई, बाघरन कहाँ गमाई ।

रुक्मैया सेना लेकर लड़ने पहुँचा तो पकड़ा गया, पर जब रुक्मणी ने मजल मैत्री में अनुनय-विनय की तो वह कृष्ण-द्वारा छोड़ दिया गया। अब रुक्मैया को सद्-बुद्धि उत्पन्न हुई। अतः भगवान् कृष्ण से प्रार्थना की कि रुक्मणी का इस प्रकार अपहरण करके मे जाते मे हमें अश्वश का भागी होना पड़ेगा। अतः नियमपूर्वक वैवाहिक किया सम्पन्न कर ली जावे तो हमें संसार को मुँह दिखाने की शक्ति रह जावेगी—

परज कर्कं छूँ भाव सै, येँ मुखज्यो चत्त सगई ।
रुक्मणु जावेँ सार कुंवारी, होवै भण्यो हलवाई ।
भीमसेन तो पिता हमार, रुक्मणु को मूढ़ भाई ।
धरणी परण पधारस्यो, न तो होवी लोग-हंसाई ।

कृष्ण की स्वीकृति के उपरान्त विधिवत् विवाह सम्पन्न होता है। यहा ही कथा समाप्त हो जाती है।

आधार

‘रुक्मणी मंगल’ की कथा अनेक पुराणों में—ब्रह्म पुराण, विष्णु पुराण, भागवत-पुराण, ब्रह्म वैवर्त-पुराण आदि में तथा अनेक काव्य-ग्रंथों में—धरतराज के रुक्मिणी-हरण और रुक्मिणी-परिणय, नंदराज का रुक्मिणी मंगल, नरहरि बंदीजन का रुक्मणी-मंगल आदि में मिलती है पर हाड़ोती के नाटककार का आधार भागवत पुराण ‘तथा ब्रह्म-वैवर्त-पुराण’ प्राप्त होते हैं और अनेक स्थलों पर उसमें मौलिक उद्भावनाएँ मिलती हैं, जिनमें लेखक की विनोद-प्रिय-प्रकृति और लोक रुचि दोनों का हाव है।

‘ब्रह्म वैवर्त-पुराण’ में रुक्मिणी के पिता ‘गीतमय सतानंदो वेद वैशम्पायन’ पुरोहित से पुत्री के लिए उपयुक्त वर के लिए पूछते हैं, पर इस नाटक में यह नारद से पूछा गया है—

रुक्मणु शूनी भाई की सखी, वर पा दो बताई ।

कृष्ण तथा रुक्मिणी के चरित्रों में जिस अलीकृत तत्व की स्वीकृति हाड़ोती के ‘रुक्मणी-मंगल’ में है उसे ‘ब्रह्मवैवर्त पुराणकार’ इस प्रकार कहता है—

‘भुवो भारवतरणो स्वयं नारायणो भुवि ।

समुदेव मुनः शोमान् परिपूर्णमः प्रभु ।’

नारद का दो विरोधी पक्षों को भिन्न-भिन्न प्रकार के परामर्श देने की कल्पना नाटककार की निजी है, इससे नाटक में प्रारंभ से ही विरोध उत्पन्न हो गया है, जो अंत तक चलाता है तथा नाटक के वस्तु-विस्तार में कलात्मकता ला देता है।

रुक्मैया के व्यक्तित्व और नायों का वर्णन करने में हाइली नाटककार 'ब्रह्म-वैवर्त पुराण' के अधिक निकट है। रुक्मि के चन्दों में ब्र० वै० पुराण में कृष्ण का चरित्र इस प्रकार चित्रित हुआ—

सायाञ्जाराभ्य गोपीनां गोपालोऽप्यष्ट भोजिने ।

ब्र० वै० पुराण, द्वितीय भाग, १०५, १५१।

और शिशुपाल की ऐसा बताया है—

कम्या देहि सुपुत्रा यशिशुपालाय भूमिप ।

बनेन रुद्रतुष्टाय राजेन्द्र तनयाय च ।

ब्र० वै० पुराण, द्वितीय भाग १०५-५४।

'रुक्मणी संमन' में कृष्ण और सुतपाल के पित्र उपयुक्त चरित्रों से पर्याप्त साम्य रखते हैं। निम्नलिखित कथन भी इस पुराण के समान रुक्मैया के ही हैं—

सतिषां पाछे पड़्यो रे छै, मायै मई की दान ।

गोकुल भऊ चरावतो स, पानी भनो सरायो खान ।

और

मात्रे परणवा सुसपालो जीई नोबत सारां बाजे ।

मस्यो राजा भंदेरी को, जाणै मंदर गाजे ।

ये कथन समस्त कृष्ण और सुतपाल के संबंध में हैं। 'ब्रह्मवैवर्त पुराण' में कृष्ण के पास संदेशा रुक्मिणी के पिता ने भेजा है, पर हाइली नाटककार तो 'भागवत' में प्रभावित होकर रुक्मणी के द्वारा चुरके से संदेशा भिजवाता है। संदेशावाहक ब्राह्मण के मादर सरकार का वर्णन 'भागवत' के अनुसार हुआ है और वर्णन की सुवर्ण विस्तार भी मिला है।

सुतपाल तथा माभी का कर्वाँस और वैशाखी लीपारियों की कथा नाटककार की मौलिक कल्पना है। जरासंध व दत्तात्रेय का वध में जाना तो दोनों पुराणों में मिलता है, पर नाटककार ने सुतपाल को जरासंध बनाया है जो जरासंध की जूँके से बनता है। यह उनकी मौलिक कल्पना है।

मुद्र के वर्णन में 'ब्रह्मवैवर्त पुराण' की छाया हाड़ीनी नाटक पर स्पष्ट दिखाई देती है। दोनों में ही मुद्र का नेतृत्व बलराम के हाथ में है। वे दंतापर (दंतवक्र) को मारते हैं, अशसंघ को रण में भगा देने हैं और रुक्मैया को पकड़ लेते हैं। 'ब्रह्मवैवर्त पुराण' में दंतवक्र के मुद्र के सम्बन्ध में इस प्रकार मिलता है—

दंत वक्रवत्स्य दंतं च बभञ्च स हनेन च ।
सु प्रवृत्तस्य मुद्रे न ते सर्वे कु'ट्टिर्न वरयात्रिका । १

'भागवत' के अनुसार रुक्मणी का हरण नाटककार ने कराया है, पर बिवाह 'भागवत' के अनुसार 'द्वारावती' में सम्पन्न नहीं हुआ है। 'ब्रह्मवैवर्त पुराण' के अनुसार बिवाह बिधिबत् कुन्त्यपुर में ही हुआ है। नाटककार ने रुक्मैया की मति परिचित कर इस प्रसंग में नाटकीयता और मोक्षित्य ला दिये हैं तथा नाटक को पूर्ण सुगठ बना दिया है।

'ब्रह्मवैवर्तपुराण' में कृष्ण के बिवाह से पूर्व बलराम के बिवाह का इस प्रकार उल्लेख है—

प्रदत्तो रैवती कन्या दारदारमुत्तिपर मोदनाम् ।
दमूत्य रत्न भूपाङ्गो निजुलोत्प्रेषु दुर्लभाय ।
बलाम बलदेवाय संश्रदानेन जीमुक्ताम् ।
बयोमस्या गर्तं सभ्ये युवानां सप्तविमति । २

नाटककार ने इसके खान पर गणेश-बिवाह के प्रसंग की सृष्टि की है और नाटक में हारदरस का समावेश किया है। इनमें इस नाटक में रोचकता पा गई है। सर्जक की दृष्टि से हास्य-रस का प्रसंग अत्यन्त मनोरम बन पड़ा है, बिने नाटककार ने अत्यधिक कलात्मक रंग से मूल बचानक की रक्षा करने हुए नाटक में मिला दिया है।

संदेह में हम कह सकते हैं कि हाड़ीनी का अभाव नाटककार दोनों पुराणों में आश्चर्यजनकानुसार सामग्री खनन करता है, विस्तार में बहुत मोहक की ओर देखता है तथा बीच-बीच में अपनी विनोद-प्रिय प्रकृति की झलक दिखाता हुआ चलता है, जिससे नाटक में कुछ 'मौलिक बिरोधताएँ' उत्पन्न हो गई हैं।

१. ब्रह्मवैवर्त पुराण, द्वितीय भाग, १०७-१६

२. ब्रह्मवैवर्त पुराण, द्वितीय भाग, १०६-२३

यन्तुतन्त्र

'रक्षमणी-मंगल' की कथा का विराम घण्टाई धीरे धाँडाई में हुआ है जिसका सुवर्णन भारतीय विद्या में हुआ है। उन्नी की उत्पत्ति में नाटक की कथा में उत्पन्नता धीरे कीरुह्य छाँड़ि तो अन्त तक बने रहने हैं। रक्षमणी-परिवार में दो विरोधी-रक्षा है और दोनों का दुराग्रह की बराबरी को चुना सेवा है। कुलपुत्र में दो बराबरी को देखकर दर्शक साग रोकर परिणाम जानने को उत्पन्न हो जाता है। तत्पश्चात् पीछी-पूजन के समय कृष्ण द्वारा रक्षमणी के हृदय में परिस्थिति और विषय हो जाती है—बाह्य उन्नी प्रस्तुत हो जाता है। अर्थात् मृत्यु में कृष्ण का पक्ष प्रकट रहता है। कुछ थोड़ा मारे जाते हैं, कुछ भाग जाते हैं और मृत्यु में रक्षमणी पकड़ लिया जाता है। अब अन्त समीप आकर भी दूर बना जाता है। दर्शक सोचने लगता है कि रक्षमणी का क्या होगा ? 'रक्षमणी' द्वारा प्रार्थना की जाने पर वह छोड़ दिया जाता है। अब पाठक सम्भवतः सोचता है कि नाटक समाप्त हो गया, पर रक्षमणी की एक और प्रार्थना होती है कि विवाह शास्त्रीय विधि से सम्पन्न हो तो हमारी सम्मान-रक्षा हो सकेगी। इस प्रार्थना की स्वीकृति में नाटक का अन्त बदल जाता है। नाटक में सुजागरिता आ जाती है। माराश यह है कि नाटककार ने भाँड़ि से अन्त तक कथारमक आकर्षण बनाये रखने के मन्त्र प्रयोग किये हैं।

उपप्लव विवेचन आधिकारिक-कथा के सम्बन्ध में है। इसी नाटक में प्रासंगिक-कथा के अन्तर्गत गणेश के विवाह की कथा को ले सकने हैं जो आधिकारिक कथा को प्रभावित तो नहीं करती है, पर हृदयरसमयी होने के कारण नाटक को रोचक अक्षर्य बना देती है। शास्त्रीय दृष्टि से इसे हम 'प्रकरी' के अन्तर्गत लेंगे।

यद्यपि कथा में आकर्षण अत्यधिक है, पर नाटक को पढ़ने पर उसमें कुछ प्रसंगों की उपस्थिति से व्याघात उत्पन्न हो जाता है। नारद का कृष्ण के सम्बन्ध में यह परिचय अनुप्य का परिचय नहीं है, अपितु भौतिक शक्ति-सम्पन्न भगवान का परिचय है--

मीर मुकुट का काना बीचें कुँडळ, ये हरी कै सँवाली ।
 मूर्हें र कळें छू सुण रे रक्षमणी, याने सांथी जाण ।
 संस, चकर दोर अपार मुवा छे, गवडावन मडनाण ।
 परी द्वारका कसन चंदर छे, यो सारो सहनाण ।

इसमें भी अधिक व्याघात उस समय उत्पन्न होता है जब रक्षमणी के दुराग्रह यह निश्चित सा हो जाता है कि रक्षमणी का विवाह सुवर्णन में ही

सम्पन्न होगा। रुक्मणी के लिए यह असाध्य हो जाता है और वह जल में डूब कर आत्महत्या करने के लिए प्रस्तुत हो जाती है। तब स्वयं भगवान् कृष्ण प्रकट होकर कहते हैं—

ये वधूँ हूँ जो जो जल के माईनें, मुझ रुक्मण प्यारी।

तथावत् आश्वासन-रूप में भगवान् कृष्ण कह देते हैं—

मैं आवांवा परलुका सरी, कारज करवा पाये।

बाबा दे भीसम की कंबरी, म्हाके पारा पयाये।

इस पर भी रुक्मणी को कहीं विश्वास माना है। अतः वह 'रूप वधुधुँज प्यारी' का आग्रह करती है। तब कृष्ण वधुधुँज रूप धारण करके गनहारोही निज रूप को दिखाते हैं—

घोरा ने तो घोड़ा सीधे, होबो गवड़ अमदार।

कलामर्मज्ञ दर्शक को ही क्या, एक साधारण दर्शक को भी यह ज्ञान हो जाता है कि तब बिलने ही विघ्न पावें, पर रुक्मणी का विवाह तो भगवान् कृष्ण से ही होगा। परिणाम-संबंधी कोई असुकरता इस र्थ का प्रतिपक्ष देने के उद्देश्य से नहीं रह जाती। 'आरम्भ' और 'अन्त' से परिचित दर्शक को असुकरता 'मध्य' में अवस्थित हो जाती है। हो क्यों नहीं, प्रत्येक व्यक्ति का जीवन का आरम्भ होते ही अन्त प्रभु रूप के रूप में सामने आ जाता है, फिर भी मध्य भी असुकरता, कौतूहल और जिज्ञासा का विषय बना रहता है। नाटक में रहस्य काव्यारवकता और पदार्थकता 'अन्त' तक दर्शक को दृष्टि को उसकी प्राप्ति से पूर्व तक नहीं पहुँचने देती हैं।

चरित्र-चित्रण

रुक्मणी:

'रुक्मणी-संगत' नायिका-प्रधान नाटक है। रुक्मणी नाटक की नायिका है, जिससे नारद द्वारा कृष्ण के रूप-गुण का वर्णन सुनकर प्रेम का उद्भव हुआ है। यह प्रेम आदिक नहीं आतिथिक और व्योमिक है, जो जन्म-जन्मान्तर से उसमें लपा कृष्ण में बना आ रहा है। प्रेम की तीव्रता इतनी है कि वह माई रज-मेवा और माडा के विशेष पर भी दृढ़ रहती है। पर रुक्मणी का प्रेम सौमिक कृष्ण से नहीं, 'वधुधुँज-प्यारी' और 'गवड़ारोही' कृष्ण से है—

बाबा तो मूँ जब देखीं रूप बजरसुख पाये।

जब देखी बाबा गई हुँको, मोई नेमरी म्हाये।

धा: वह तब तक आत्महत्या के निश्चय को नहीं बदलती जब तक दृष्ट्य उठा कर मैं धारने दर्शन नहीं करा देते हैं। नारी का कोमल रूप ग्रान करके भी वह धैर्यहीन नहीं है। बिज को दृष्ट्य के पास खेचकर तथा उतुहात मगर पर गीर-पूजन के लिए पहुँचकर वह धानी शूक-शूक का परिचय देती है। उगने धारने माई के लिए प्रेम रिचवान है—

बाँव काटती रहमैया की, बो छे झारो वीर।
सास नई, पाँके सास नई, बाँ जाणो काँई वीर।

घोर गुगलाल से वह घृणः करती है—

म परगुं मुखपाल मैं स, घू गुगु से पगल लपाई।
भरज ककं घूँ धाप मैं सजी, मलियां दो र बुवाई।

कृष्ण

‘रुक्मणी-मंगन’ के कृष्ण मनुष्य कम, ईश्वर प्रबिक हैं। भीसम उन्हें परब्रह्म मानते हैं और वे भी रुक्मणी की आत्महत्या के प्रमंन में इस प्रकार अपना परिचय देते हैं :—

रुक्मणी मुझ भायें सास जी, मुगु रुक्मणी प्यारी।

रुक्मणी के प्रति उनके हृदय में अगाध प्रेम है। श्री ब्राह्मण तथा बचनों का पालन वे किसी भी अवस्था में करने का दृढ़ संकल्प लिये रहने हैं। यमोदरि कठोर कृष्ण कुसुमाक्षरि कोमल भी हैं। इमीलिये रुक्मणी के धांसू की कुछ बूँदें रुक्मैया की कृष्ण के हाथों से जीवन-दान प्रदान करा देती है। मुद-कोमल में मडितीय कृष्ण मन्चे वीर और महान् पुरुष है।

नाटक के शेष पात्रों का परिचय कम सामने आया है। भीसम में कृष्ण के प्रति भद्रट भक्ति है। इसीलिये पुत्र तथा पत्नी के विरोध के उतरांत भी वह धारने निर्णय को नहीं बदलता। गृहगति होकर भी उसका व्यक्तित्व इतना दुर्बल है कि पुत्र और पत्नी के सामने उसकी विलुप्त नहीं चलती। रुक्मैया दुःप्रही, कृष्ण-विरोधी और विवेकहीन है। भूग्यों की भावनाओं का सम्मान करना या भुक्जनों के प्रति उचित व्यवहार करना उसे नहीं आता। वह भीतर से कायर है और मुद-कोमल में निपुण नहीं है, पर अन्त में कृष्ण से अपनी बहिन का विधिवत् विवाह सम्पन्न करने के प्रस्ताव से उसकी शूक-शूक का भी परिचय मिलता है।

सुसपाल और जरासंद राष्ट्रीय प्रवृत्ति के पात्र हैं, जो प्रकट में वीर हैं, पर भीतर से कायर हैं। घातः युद्ध में भाग लड़े होते हैं। सुसपाल तो प्रथम में भी कायर है। जरासंद से प्रोत्तेजित किये जाने पर ही बड़े विवाद का टीका स्वीकार कर सका है।

नाटक के पात्रों की केवल स्थूल रेखाएँ उभर पाई हैं। वे वर्णगत (टाइप) अधिक प्रतीत होते हैं, व्यक्ति कम। कुछ पात्र तो नाटककार के संवेत पर ही चलने हैं।

रस

'दशमणी-मंगल' में प्रधान रस शृंगार है। वीर तथा हास्य रसों की सामग्री भी नाटक में विद्यमान है। 'शृंगार' नायिका-प्रधान नाटक है, जिसमें दशमणी प्रामुख्य है और कृष्ण आलम्बन। जिस 'रति' स्थायी को दशमणी में देखने हैं उसके संयोग और वियोग-उभय-पक्षों का चित्रण नाटक में हुआ है। दशमणी में जिस पूर्वानुराग को 'मंगल' के प्रारम्भ में दिखाया गया है उसकी उत्पत्ति अक्षय से हुई। नारद के द्वारा कृष्ण के सौंदर्य तथा गुणों का वर्णन सुनकर दशमणी के हृदय में प्रेम का उदय हुआ है। वही प्रेम मिलने से पूर्व हम दशा को प्राप्त हो गया कि दशमणी कृष्ण के न प्राप्त होने की सम्भावना से आत्महत्या करने तक के लिए उद्यत हो जाती है। दशमणी का अशु-भोजन, आत्म-हत्या के लिए यमुना तट पर जाना, माता-भाई का विरोध करना, पन तिलकर प्रेषित करना, पुत्र-द्वारा संदेश भेजना आदि अनुभाव हैं और दृष्ट्यु के स्वयं तथा कामों की 'स्मृति', मिलने की 'चिन्ता' 'व्याकुलता', 'अधीरता', 'भ्रान्ति', 'वितर्क' आदि संघारी हैं।

'आत्म-भ्रान्ति' तथा 'वितर्क' की वितनी मामिक व्यंजना दशमणी के स्वगत-कथन में मिलती है। वह कहती है कि मैंने कौन सा पात्र बताया था कि सुसपाल मुझे बरह में मिल रहा है। या तो मैंने मुझे ब्राह्मण की भोजन घर में उठा दिया होगा या निरीर की दोषी बना दिया होगा, या मैंने अश्वपान की प्रति नहीं की होगी, या सारस नहीं किया होगा या मैंने बरती गाय को मारा होगा, अथवा कुमारी कन्या की मारा होगा या मैंने लामुकी की निन्दा की होगी, अथवा झूठे ही किसी बात को स्वीकार कर लिया होगा—

स्वाधी दशमणी पात्र कमःयो, बर सुसपालो ज्ञायो ।

के मुखा नामत उदाया, ज्ञाय दोरका दोन जगन्ना ।

कै मे हरी की भगती न जाणी, संत-संगत नाई पढ़ाणी ।
कै मे वरती गऊ बिठारी, कै मे कुंवारी कन्या मारी ।

X

X

X

कै सायां की नंदरा कीनी, झूं झूं छी चुगवी छाई ।

माता के समझाने पर सकलछी के उत्तर में 'मति' की कितनी सुन्दर
व्यंजना है—

मानसरोवर हंसा देखा, काग नजर नई प्राई ।
समंदरां सूं सीर पड़्यो जब, नाइल्या कुछ न्हावै ।
हसती ऊपर बैठ्या चालै, सुरंग कहा मन भावै ।
गल मोक्षयोग की माळा कैरधां, यानै बेई सुवानै ।

'हंस' तो मानसरोवर के तट पर ही जाते हैं वहां कौमा दृष्टिगत नहीं होता है । जब समुद्र ही बांट में आ गया तो छीतर में कौन स्नान करे । जो सदैव हाथी पर बैठा पड़े उसको देख कहा प्रिय लग सकते हैं, सुसराल नहीं । शृंगार रस का संयोग-पथ उतना नहीं उमर पाया है जितना वियोग । क्योंकि जहां संयोग घटित होता है उसके ठीक पश्चात् ही नाटक समाप्त हो जाता है ।

श्रीर रस के प्राथम्य बलराम है श्रीर आत्मभजन सुखसाध, जरासंध, कर्मैया मारि शत्रुघ्न के पीछा हैं । बलराम की युद्धवीरता के प्रसंगों से नाटक का उत्तरार्ध भरा पड़ा है । बलराम के हनु-भुसल के प्रहार शत्रु की प्रबलता के साथ बढ़ते जाते हैं श्रीर के मयों 'भुति', 'उत्साह', 'अमर्ष' आदि का परिवर्धन देते हैं ।

हास्य रस के आत्मभजन गल्लेस बनाये गये हैं । उनकी विविध माहुरति का नाटककार उक्त प्रकार वर्णन करता है :—

भोरी पीछां सगै चाम सी, सी छै दुंद दुराळो ।

X

X

X

साजे भीम दुमारी मागे, मलन मोटा वान ।
भोजन भी मो गैरो नारी, म्हारी सींगी मान ।
छो मल्लू पूंन गुवा मै मल्लू मावन, कर्मैया का सामान ।

१ वा प्रभाव भी यह हुआ कि हनुवर ने गल्लेस को भाव न ले
र लिया । नाटककार विदुष माहुरति का ही वर्णन करते हास्य-

की सृष्टि नहीं करता है, अपितु परिस्थिति को और विवृत बनाकर दर्शक को रस-मग्न करना चाहता है। अतः नारद को गणेश के पास पहुँचाकर कहला देता है, यह भी कोई बात है कि पहले तो आपको निर्मंत्रण दे दिया और फिर लौटा दिया। यह तो आपका घोर अवमान क्रिया है। अब आप टक-सा मुँह लेकर बले जा रहे हो। बताओ, आपने इससे बौन सा दश बताया। तब तो खो तो-नया आपको निर्मंत्रण-पत्र नहीं भेजा था? क्या आप स्वतः ही चले आये थे? और तो और, जब आप चल आये तो पीछे से सबने बड़े बात निकाले—

कैली बलाया पाछा फेरया, बाको मान बगाड़यो ।
 कैली भाव बलाया गणपन, केर पाछा फेरया ।
 लाजा भरतां पाछा भाया, काई बड़ाई लाया ।
 मोतो बाके दोनूँ जाई, सपरवाँई ये भाया ।
 बाके भाया पाछे गणपत, सबनै बात बलाया ।

भक्ति रस के भी दर्शन भीसम के कथनों में हो जाते हैं—जहाँ वह व्यक्त होकर भगवान को रक्षा के लिये पुकारता है।

हाड़ीती कहावतें

हाड़ीती कहावतों में हम जीव के लौकिक जीवन के भंगित अनुभवों का परिचय दिये जाते हैं। इनमें शारीरिक अनुभवों का संक्षिप्त अंश है। जीवन के प्रत्येक पक्ष में सम्बन्धित ये कहावतें उसे जन-जन पर मार्ग-दर्शन करती रहती हैं। ये हाड़ीती जनों के लिये नीति मार्ग का कार्य करती हैं। इनमें जीवन के व्यावहारिक गाय तथा सावधान गाय धनि सुखरता से रक्षित मिलते हैं। इनके अध्ययन से हाड़ीती लौकिक जीवन का सर्वांगीण अध्ययन संभव है। जीवन का कोई धर्म इनके दृष्टिकोण में परे नहीं है। छात्राचार्यों के अनुभवों की परख से विन-विन कर ये ऐसी अनमोल मणियाँ बन गई हैं कि इन्हें बार-बार कर प्रत्येक व्यक्ति और वास्तविक अनुभव कर सकता है।

हाड़ीती कहावतों का वर्गीकरण

सुविधा की दृष्टि से हाड़ीती कहावतों का वर्गीकरण इस प्रकार किया जा सकता है। यह वर्गीकरण चर्चा-विषय को लेकर किया है।

१. कवि-सम्बन्धी कहावतें।

२. समाज-सम्बन्धी कहावतें।

(क) जाति-सम्बन्धी कहावतें।

(ख) नारी-सम्बन्धी कहावतें—

३. धर्म और नीति-सम्बन्धी कहावतें—

(क) धर्म-सम्बन्धी कहावतें।

(ख) नीति-सम्बन्धी कहावतें—

(१) प्रेम-मार्ग-सम्बन्धी कहावतें।

(२) प्रेम-मार्ग-सम्बन्धी कहावतें।

४. ऐतिहासिक कहावतें।

५. शिक्षा व ज्ञान-सम्बन्धी कहावतें।

(क) शिक्षा सम्बन्धी कहावतें।

(ख) मनोवैज्ञानिक कहावतें।

६. विविध कहावतें।

(१) कृषिसम्बन्धी कहावतें

हाड़ीती का क्षेत्र प्रकृति की उदार छोड़ास्पली है । वर्षा की प्रचुरता और विकनी काली पिट्टी की उर्वरता से यह सु-भाग कृषि-प्रधान रहा है । यहाँ अधिकांश में कृषि व्यवसाय ही पाया जाता है इसलिये कृषि और वर्षा सम्बन्धी अनेक कहावतें प्रचलित हैं ।

हाड़ीती में 'मसाड़ी' शब्द से माघाढ मास में खेती की कुताई का बोध होता है । ऐसा विश्वास है कि माघाढ में खेत को जितना अधिक जोता जावेगा उतनी ही फसल अच्छी होगी । अतः जो किसान इस अवसर का सदुपयोग नहीं करता उसकी हानि ही उठानी पड़ती है—

खाल की चूकयो खानरो अर मसाड़ी की चूकयो करताए न संभळै ।

वर्षा का खेती के लिये अति महत्व है । वर्षा-सम्बन्धी विस्तृत जानकारी इन कहावतों में सुरक्षित है । यदि अग्रेष्ठ मास की पूर्णिमा तथा माघाढ कृष्ण-पक्ष प्रतिपदा को वृष्टि नहीं हुई तो ७२ दिन तक पानी नहीं बरसता—

पून्नी पड़वा पाळै ।

दव बैसार टाळै ।

एक अन्य कहावत में तीतर के रंगवाली बदली-द्वारा अवश्य ही वृष्टि की जाने का उल्लेख है—

तीतर बरछी बादली, बदवा काजळ रेल ।

तब बरसे वा घर करे, ई में मीन न मेख ।^१

इसी प्रकार लाल बादल बरसने वाले तथा पीले न बरसने वाले होते हैं, इसे एक कहावत में दिखाया गया है—

माभा राठा, मे' ताता ।

माभा पैळा, मे' सेळा ।

१. मिलाइये—भोरपक्ष बादर उठे, रांठा वात्रर रेल ।

बह बरसे, बह घर करे, यामें मीन न मेख ।

प्राथ और महुटरी, पृष्ठ ११ ।

एक कहावत में पानी बरसने की सीमा मादिवन तक बतलाई गई है—

साम्र जतरे सासरो, साम्र जतरे मे' ।

सारी खेती प्रकृति पर आधारित है । अच्छी फसल तब होगी जब मृदसिर नक्षत्र में हवा बने, रोहिणी में भीषण गर्मी पड़े और आर्द्रा में वृष्टि हो । यदि ऐसा नहीं होता तो मगवान हो रक्षक होता है—

मरगसर बाज्या न बायरा, रोमणी तपी न जेठ ।

आदरा जो बरसी नई, परमू जी पालै टेक ।

यदि भरणी नक्षत्र में वर्षा हो तो भयंकर अनाज पड़ने की सम्भावना होती है—

बरसे भरणी, छोड़ो परणी ।

खेती का सामानासम क्षेत्र में नियंत्रण नहीं किया जा सकता, पटा नहीं कर रपा हो जावे । अतः धर पर अनाज आने पर ही उसके सामानासम का नियंत्रण हो सकता है—

हरी खेती भर व्यावण गाय, धर आयां की छै ।

यही नहीं, एक अन्य कहावत में तर्दी तक पर विचार किया गया है । माह मास की तर्दी कमल के लिए सामकर और फाट्युन की हानिकर होती है :

माह उबारै ।

फागण बाळै ।

फल का अच्छा होना मौसम के प्रतिरिक्त बाद पर भी निर्भर होता है, इसे एक कहावत में दिखाया गया है—

सात पड़े ती खेत ।

न ती कूड़ो रेत ।

एक अन्य कहावत में बतलाया गया है कि कुवर्को का फसल बोने का समय बाहे भिन्न हो पर सब फसलें एकती तो कार्तिक मास में ही है—

कार्ती ।

सब साथी ।

इसी प्रकार खेती-विषयक अन्य अनुभव भी अनेक कहावतों में मिले पाते हैं—

१. राह मे बाढ़ मली ।

(बढ़ाई की छोछा सेन के बाड़ पर सेना बग्या है)

२. राम भरोने सेनी ।

(सेनी भगवान पर बाधित है)

३. करम हीण सेनी करै,

बैस करै, की मूखो पड़े ।

(भाग्यहीन सेनी करेगा तो या तो बैस करेगा या बुद्धि नहीं होगी)

४. बालोझा का हाथड़ा ।

ओगी होम्वा हाथड़ा ।

(बाधित की घुर में बिमान का शरीर बोलियों के समान बाना पड़ जाता है)

हाड़ीनी में कुछ बहावनें पाव व बहुरी की भी बरबिन है । उनमें से एक देखिये :—

बगड मान घुम्तु रिबन, बादन येरे खंद ।

तो बहुर बोनी बहे, होवे घम्तु बाधुंद ॥

२. समान-गम्बन्धी बहावनें

(४) जालि-गम्बन्धी बहावनें : हाड़ीनी बहावनी में जालि-गम्बन्धी जाल बहुर भाषा में बिनया है । बादेक जालि के गम्बन्ध में बहुर भाषा गुननामक अनुबह हाड़ीनी बहावनों में बरे बरे है । बाधुल बाधिय, बैस, बाट, बाई, बुर, बैनी, बुरहा, गुनार बादि सभी जालि-गम्बन्धी अनुबह इन बहावनों में बिनये है । इन सबके बिगुन बाधन में जालि-गम्बन्धी बहावनों की सभी प्रकार बगड का बहना है । ऐसा बनीय होना है कि जालि-गम्बन्धी बहावनों में लोच-बुद्धि जालि के बगड की ओर न बाधर अनुबह पर ही बाधः बैसिय है, जिसके बगड-बहुर एक बहुर जाल हो उस जालि के बगड-बहुर बाध हो बगड है । यदि बगड-गम्बन्धी बिगुन जाल इन बहावनों में बाध हो सबा होना भी बिनी जालि बाध-गम्बन्धी बाधन बगडे बहुर बाध-गम्बन्धी बहावनों पर बहुरा बाध बगड बाध । नीचे बिबान जालि-गम्बन्धी बहावनों पर बिबान बिबा बगड है—

ब्राह्मण

ब्राह्मण-सम्बन्धी कहावतों में उगरी व्यावहारिक सुखना, भोमान, मानस्य और पारस्परिक दुःख की प्रकृति ने दर्शन होते हैं। मरणा सम्बन्धी कहावतें प्रागल्भ्य हैं—

ब्राह्मण परम प्रापसी होता है, इसको इन कहावत में दिनाया गया है :

ब्राह्मण की बरान में बाट्या की राह ।

ब्राह्मण की बरान में माटियों की मढ़ाई हो, यह वाचस्पत्यनक बात है; जब कि उनमें से प्रत्येक पाच-शतक-विशाल होगा है—

दायमा ब्राह्मण किसी का साहर भी धारण करता है :—

दायमा की दारी जात ।

आया पाछे मारे जात ।

ब्राह्मण में पारस्परिक घृणा रहती है :—

बामण, कुलो, व्याघ्री, न मुखादे यानै दूवरो नापी ।

पर फिर भी ब्राह्मण धीरपक्ष होगा है—

धूमक के घली नै ।

बामण के घली नै ।

यदि ब्राह्मण बोलता नहीं तो उसका अनावर हो जाता है—

बामण भाट, कुराडिया, जो मुल मोटा होय ।

मरवाळी रुप्पा फरे, बात न पूछे कोय ।

क्षत्रिय

क्षत्रिय अपनी धीरता व हड़ निश्चय के लिए प्रसिद्ध है। उसकी हड़ता का उल्लेख इन कहावत में देखिये—

गाढा टके, पण हाहा न टके ।

एक अन्य कहावत में राजपूत के पास-पास व्याप्त भय का इस प्रकार विवरण है—

रांगड़ो तो कूड़े मंझो ई रहै छै ।

राठीयों की बीरता से सम्बन्धित एक कहावत इस प्रकार प्रचलित है—

रण-बांछा रछेद ।

बनिया

बनिया-सम्बन्धी कहावतों में उसकी स्वार्थ-परता प्रकट होती है । उसकी विविध उपमातियों के सम्बन्ध में भी लोक धारणा अनुकूल नहीं है ।

एक कहावत में परिचित व्यक्ति से भी बनिये की अधिक साम प्राप्त करने की प्रवृत्ति दिखाई गई है—

बाणूँ घर बैस परछाएँ र मारे छै ।

दूसरी कहावत में यही भाव उसकी प्रसिद्धता को लेकर दिखाया गया है—

बाणूँ मित्र, न बैसाँ सती ।

कागो हुंस न, गयो जनी ।

वणिक्-वर्ग का एक प्रकार विजयवादी होता है । उसके सम्बन्ध में लोक-धारणा है कि वह बड़ा धानाक तथा दोतान होता है—

बीओ मूतै, बाँ बीछूँ ग्यावे ।

बनिया बुद्धि-द्वारा परिणाम को सोचकर कार्य करने वाला होता है—

धम्मम बुद्धि बाणिमा, पाछनी बुद्धी जाट ।

तुरत बुद्धी तुरकड़ा, बाणण संघट पाट ।

जाट

जाट-सम्बन्धी कहावतों का मुख्य चर्च-विषय उसकी मूर्खता रहा है । उसे प्रायः जातिवादी की तुलना में कम बुद्धि वाला बताया गया है, जैसा कि बनिया-सम्बन्धी दी गई प्रसिद्ध कहावत से प्रकट हो जाता है । एक अन्य कहावत भी इसकी पुष्टि करती है—

गंवाजी की बाट घर ऊँके नीचे ग्दारी साट ।

एक कहावत के साथ एक कहानी भी इस प्रकार जुड़ी हुई है । एक समय दोप-याम में कोई जाट खुले बाकाश के नीचे सो रहा था । उसके एक मित्र की एक मशक मूँधी धीरे-धीरे उसने कहा कि देख, तेरी साट ठीक बाकाश-गंगा के नीचे है, सो बरझ नहीं है । जाट को इसने बहुत परेशान हुई । वह अपनी साट को लेकर

सारे मांगन व छात पर फिरता रहा, पर उसे कोई ऐसा स्थान दिखाई नहीं दिया जो आकाश गंगा के नीचे न हो। अन्त में उसने घर के भीतर चारगाई दिखाई और मो रहा।

यह कहावत कई रूपों में प्रचलित है—

जाट रे जाट, पारी गंगा तल्ले साट।

या जाट रे जाट पारे मावे गंगाजी की साट।

जाट कभी अपना नहीं बनाया जा सकता, यह एक अन्य कहावत में बताया गया है—

जाट, जंबाई, भाणुजी, रैबारी र सुनार।

एता होवै न आपणां, ज्ये लाख करो सनमान।

जाट से मिलती-जुलती विशेषताओं से युक्त 'गुजर के ग्यान नै, शीतली के स्यान नै' आदि कहावतें मिलती हैं, जिनमें गुजरी पर भी अज्ञानता का आरोप है।

नाई

नाई के सम्बन्ध में अनेक कहावतें मिलती हैं, जिनमें उसकी चतुराई, प्रत्युत्पन्न-मति, चालाकी, घूर्णता आदि विविध विशेषताओं को दिखाया गया है। ये सब विशेष-ताएं व्यवसाय अंग हैं। वह भारतीय समाज-रचना का एक महत्वपूर्ण एवं अपरि-हार्य अंग है, जिसके अभाव में हमारा कोई सांस्कृतिक कार्य सफल नहीं हो सकता।

एक कहावत में उसे अत्यधिक वास्ताक बताया गया है—

गरी मे नाई, एलेक मे काय।

फाणी में की लावच्यो, तीनू दगाबाज।

उसकी प्रत्युत्पन्नमति सम्बन्धी एक दूसरी कहावत है—

नाई नाई बाल बतना ?

जबमान, होवेगा उयो आने या जावेगा।

एक अन्य कहावत में नाई का उपहास भी किया गया है :

चारण कर दे चतरमुज, नाई मत कर नाच।

पग दावे, पाद सूंवे, जंठ्याड़ा में हाथ।

कायस्थ

कायस्थों के प्रति संस्कृत-शास्त्र में ऐसे चंद मिलते हैं जिनमें उनके प्रति स'माधिक अनुदारता का परिचय मिलता है—

कायस्थे मोदस्तेन मानुर्मात त यजितम्।

मा जनीहि दयामुत्वं तत्र हेतुरदग्ना।

१. विपादये—नशाना नातिनो घूर्तः।

पक्षीणां चैवकायमः।

इसी का गणानुवाद हाइती में भी मिलता है जो कहावत रूप में प्रयुक्त होता है—

गरम माईने दांत पातो ।

तो माई को मांस खातो ।

एक अन्य कहावत में कायस्थ में जातीय संकीर्णता दिखाई गई है—

सायब, सनी, कूकड़ा, ज्यात ज्यात नै पाळे ।

बामण, स्वामी, सेवदा, ज्यात ज्यात न मारै ।

कुम्हार

कुम्हार की स्थिति का बिजण-सम्बन्धी एक छंद मिलता है—

घापै, फोड़ै, सीद बुबारै; राखें चंता गारा की ।

उठतां सोतां ऐकड़ी कुराळे, घुली जात लंमार की ।

यह कुरावड़ी रूप में भी एक अन्य कहावत में बताया गया है—

समार मे से गहा पे बैठ, सो न बैठै ।

इसी प्रकार अन्यान्य जातियों के सम्बन्ध में भी अनेक कहावतें प्रचलित हैं, जिनमें से कुछ तो उनकी ही विशेषताओं पर प्रकाश डालती हैं और कुछ का प्रयोग अन्योक्ति रूप में होता है जैसे, दण्डनीय सबब बोधी के स्थान पर अदण्डनीय निर्बल स्वप्ति को दण्ड मिलते देखकर प्रत्यक्ष कहा जाता है—

धोकी धोबण नै तो न पुनै । भर यही का कान ए'ठै ।

और 'समार का घर में फूटो करवो' का प्रयोग तब किया जाता है जब किसी वस्तु का निर्माता ही उसका समुचित प्रयोग न कर रहा हो ।

जातियों का तुलनात्मक अध्ययन

अनेक कहावतें ऐसी मिलती हैं जिनमें जातियों का अध्ययन तुलनात्मक ढंग से करने की प्रयत्न किये गये हैं । किसी एक विशेषता के आधार पर किसी कहावत में उनकी पारस्परिक तुलना भी मिलती है और किसी अन्य कहावत में समान स्वभाव वाली जातियों को एक वर्ग में भी रखा गया है । इन प्रकार का अध्ययन करते समय मनुष्य ही नहीं, कहावतों की ज्ञान-परिधि में पशु, पक्षी, वस्तुएँ आदि सब आ जाते हैं ।

एक कहावत में व्यावहारिक बुद्धि के आधार पर विभिन्न जातियों की तुलनात्मक जानकारी 'अगम बुद्धि बाणयां'... वाली कहावत में मिलती है ।

एक अन्य कहावत में दो प्रकार की जातियाँ बरनाई हैं । पहली वे, जो स्वसदस्यों की परस्पर सहायता पहुँचाती हैं और दूसरी वे, जिनके सदस्य परस्पर सहायक न होकर द्वेष करते हैं तथा हानि पहुँचाते हैं, जो 'सायब सनी कूकड़ो....' वाली कहावत में स्पष्ट हो जाता है ।

एक ही काष्ठानु जाति की विभिन्न उपजातियों का गुणगानक सम्भवन इन कहावत में मिलता है—

घरघी चायपूँ जीवता दूबर गोड़ में लाग्यो ।

इन कहावत के पीछे एक कहानी है । श्री काष्ठानु मिले थे । उनमें से एक दुर्जर-गोड़ काष्ठानु का तथा दूसरा बाढ़िया । दोनों विदेम में थे । बाढ़िया के पास कुछ पैसा था । जब उसकी मृत्यु निश्चय पाई तो उसे धार्जना हुई कि मेरी मृत्यु के उत्पन्न मर मेरे सम्पत्ति धन को हड़प जावेगा । अतः उसने एक मुद्रिका ली । उसने धारने मित्र से कहा, 'मित्र, हमारी आतिशय एक नियम है कि मरने के उत्पन्न स्थिति के तिर में लोहे का बीजा डोक दिया जाता है । इन नियम का पालन तुम्हें मेरी मृत्यु के उत्पन्न करना है ।' अतः, एक दिन बाढ़िया धन बना और दुर्जर-गोड़ मित्र ने वही किया जो उसने मित्र से कहा था । कुछ समय परवान् पुत्रिम वही धारि और उसे पकड़ गे गई । बाढ़िया की हत्या करने के अवसर में दुर्जर-गोड़ मित्र को मृत्यु-दण्ड मिला । इसी में उत्पन्न कहावत धन निवली बगाने है ।

एक अन्य कहावत में यह दुर्जर गोड़ भी सरल नहीं, विवट बनताया गया है, पर उसने साथी कुछ और भी है —

बीजावरणी बाणियाँ, बायण दूबर गोड़ ।

माझे बाण मने बायमो, तो करे साह नै चोर ।

ये जाति सम्बन्धी कहावतें लोक के अनुभवों पर आधारित होती हैं । अतीत में समाज-व्यवस्था का आधार जाति-प्रथा की और व्यवसायों का निर्णय भी अधिकतर में जातिगत होता था । आज भारतीय समाज-व्यवस्था में काफी परिवर्तन हो गया है । हमारे व्यवसाय जाति-द्वन्द्व न होकर व्यक्ति की क्षमता और योग्यता के आधार पर निर्दिष्ट होते हैं । व्यक्ति के निर्माण में जहाँ संस्कारों का हाथ है वही उसने वहीं महत्वपूर्ण हाथ परिस्थितियों का है । व्यवसाय-गत परिस्थितियों व्यक्ति के व्यक्तित्व की बनाने में महत्वपूर्ण योग देती हैं । इस प्रकार आज के समाज में जाति के आधार पर किन्हीं निर्णयों पर पहुँचना आमक सिद्ध होगा । अतः उपर्युक्त कहावतों में दिखाई गई जातिगत विशेषताएं आज कोई विशेष महत्व नहीं रखती हैं ।

(ख) नारी सम्बन्धी कहावतें—

नारी-सम्बन्धी कहावतें उसकी सभी अवस्थाओं से सम्बन्धित हैं । शास्त्रावस्था की छोड़ शेष सभी अवस्थाओं की कहावतों में स्त्रियों की निरीहता व चरित्र होनता का ही निरूपण मिलता है । पुत्री के प्रति भी अनुदार सामाजिक दृष्टिकोण मिलता

है। पिता का समत्व भी कतिपय कहावतों का वर्ण्य-विषय है। इस कहावत में पुत्री के मंगलमय भविष्य की चिंता मिलती है :—

बेटी दीजे जाएँ र।

पाणी पीजे छाएँ र।

जब तक पुत्री का विवाह नहीं हो जाता तब तक उसके मागदान की चर्चा चलती रहती है। इसलिये कहा जाता है—

कंवारी कन्या का छत्तीस बर।

मुबती हनी सम्बन्धी कहावतों में यह उदाहरण नहीं मिलती। उसके चरित्र को लेकर अनेक कहावतें प्रचलित हैं—

बेटी रेवे भाप ॥ ।

न रे तो कोई का भाप से।

या

तिरिया चरित जाएँ नई' कोई।

मणस मार के, सती होई।

इसी भाव से मिलता-जुलता भाव निम्न कहावत में भी है—

जमी, जोरु जोर की।

जोर घट्याँ वै जोर की।

तेरह वर्ष की हनी में और पन्द्रह वर्ष के पुरुष में बुद्धि भाई तो भाई, अन्यथा यह मूर्ख ही रह जाता है, यह भाव इस कहावत में मिलता है—

तेरा बरस की तिरिया, पंदरा बरस को पुरख।

अक्कल भाई तो भाई, न तो रैम्यो जरख।

विषया विषयो ॥ प्रति शोक दे सत्रग दृष्टि रली है और दोषकाजीमीन अनुभव-सिद्ध सत्य की इस कहावत में व्यक्त किया गया है—

तीतर बरणी बादली, बधवा कायल रेल।

वा बरने वा बर करे ई'में मीन न मेल।

और एक अन्य कहावत में उसकी दयनीय स्थिति और हनी-मुत्तम दुर्बलता का इस प्रकार उल्लेख मिलता है—

चंडवेर रंझापो काटे, पण बांय का भोग न काटका दे।

रानी के अंग-भंग को लेकर भी अनेक व्यंग्यमयी कहावतें प्रचलित हैं। काण्ठी का ब्याव में सतरा नक्षरा, नवटी के सोठ्यो होवो तो सारी रातई उठ-उठर पाणी पोवे, प्रादि ऐसी कहावतें हैं। 'तिरिया तेच हमीर हूठ चटै न दूजी बार' वाली प्रसिद्ध लोकोक्ति हाडोती की हो नहीं समस्त उत्तरी भारत की निधि बन गई है। एक अन्य लोकोक्ति में रानी के खान-पान पर भी इस प्रकार विचार व्यक्त हुए हैं—

जेवड़ा खालू बेल, घर सेवज्या खाली सुगई, खरीं साबर में नै प्रावे ।
तथा—

मादम्यां ईं खट्याई, घर सुगई मठ्याई ।

उपर्युक्त कहावतों के अतिरिक्त परिवार और समाज के अन्य रूप भी लोक-दृष्टि से छूट नहीं पाये हैं। प्रायः सभी क्षेत्रों से सम्बन्धित कोई न कोई लोकोक्ति मिल जाती है। मामा के घर में भानजे की सुखद स्थिति इस कहावत में दिखाई गई है—

मामा को घर, घर मा पस्तबा हाळी ।

समुराल में घर-जंबाई की स्थिति इस प्रकार मिलती है—

परदेस जंबाई फूल बराबर, गाम जंबाई प्राधो ।
घर जंबाई गधा बराबर, मन प्रावे जव साधो ।^१

सम्बन्धों में सबसे अधिक प्रिय सम्बन्ध साहू का और प्रिय भोजन मद्ध का बताया है—

सवा में साहू ।

पक्वान में साहू ।

माई-बहिन के सम्बन्ध में एक कहावत प्रचलित है—

होत की बेल, मुहोत को माई ।
फीर बेटी, नार पराई ।
जावे, सो नर जोवे ।
सोवे सो मरे ।
मम सावे, सो प्राणुन्य करे ।

१. मिनाक्षी : प्रावत जात न जानहि, तेजहि तजि मियरानु ।

बरह जंबाई ली गथ्यो, खरो पुन दिन मानु । बिहारी रत्नाकर,
रंहा १०१

भाइयों के पारस्परिक सम्बन्ध बिपड़ जाने पर भी उनका साथ रहना मन्दा है, यह सत्य इन लोकोक्तिों में व्यक्त हुआ है—

चालबो सड़क को, चाहे फेर ई होवै ।

रे'बो भायाँ को, चाहे बेर ई होवै ।

और

भायाँ भली दोसरी, दुनियाँ (बेरी) मानै काण ।

इसी प्रकार एक कहावत में अयेष्ठ भाता के पुत्र के सम्बन्ध में मिलता है—

जेठ को, सो पेट को ।

एक अन्य कहावत में हमारी उदार मातृव्य-भावना का कथन मिलता है—

माटा की काईं घाटो ।

जातिगत ऊँच-नीच के उपरांत भी किसी बराबरी पर अनुस्यू होने के माते हम बराबर हैं, इस सत्य का प्रबलोकन 'मातमा, सो परमात्मा' कहकर भी किया है और भावना ॥ भाषार पर भी । अतः इसी समता की भावना से प्रेरित होकर एक कहावत में ये भाव व्यक्त हैं—

मूँग से मूँग बड़ो कोई नै ।

तो दूसरी ओर सामाजिकों में व्यक्तिगत भिन्नता को भी स्वीकार किया है । भाकार-भेद, बुद्धि-भेद, रंग-भेद आदि अनुस्यू-द्वारा स्थापित किसी व्यवस्था से मिटाये नहीं जा सकते, इस सत्य का अनुभव एक कहावत में मिलता है—

पांचू भांगल्यो बरोबर न होवै ।

फिर भी व्यक्ति की अपेक्षा समाज की प्रधानता हमारे यहाँ रही है । हम सामाजिक अधिक हैं, वैयक्तिक कम । इसीलिये पाँचों या समाज की सर्वोपरि समझने का संकेत इस कहावत में मिलता है—

धन सो परमेसर ।

(३) धर्म और नीति सम्बन्धी कहावतें

(क) धर्म सम्बन्धी कहावतें

धर्म और जीवन-दर्शन-सम्बन्धी कहावतों ॥ अन्तर्गत धर्म के शास्त्रिक रूप तथा रुढ़िगत स्वरूप में धर्म-विपदास आदि सम्बन्धी स्वीकृतिमें

को देना जा सकता है। इसी के अंतर्गत आचारहारिक जीवन-सम्बन्धी सोचविचार का भी अध्ययन किया जा सकता है।

हाकीजी-शेख में धर्म और नीति-सम्बन्धी वे ही मांग्यताएँ हैं जो समाज मात्र में व्याप्त हैं। इसीलिये एक कहावत में परमात्मा को सर्व व्याप्त माना है—

कण-कण भीतर रामजी, उलूँ चक्रमक मैं घाग।

उमे सर्व दक्षिणान भी एक कहावत में दिखाया गया है—

राम करै, सो होबै।

‘नाम तो भगवान को’ कहकर उसके नाम की महत्ता को भी स्वीकार किया गया है। इसने भी अधिक राम नाम को मिथी बताया गया है—

राम नाम लहूँ, गोपाल नाम पी।

हरी का नाम भवरी, थोळ-थोळ पी।

भाग्यवादित्वा की प्रतिष्ठा भी अनेक कहावतों में मिलती है। कुछ कहावतों में ईश्वर की जशरता, या ग्याय-अन्याय की व्यवस्था मिलती है—

१. भगवान छप्पर फाड़ें र दें छै।

२. भगवान गंजवाई ई नुं न दें।

३. परमात्मा भरपा ई पारे छै।

४. परमात्मा भरपा ई भरे छै।

एक कहावत में भाग्यहीन व्यक्ति की दुर्दशा बतलाई गई है—

फूट्या करम फकीर का, भरी बलम डुक जाय।

अभ्य में :

करम हीण लेती करै, के काळ पड़ै, के बळद मरै।

इन दुर्दशा पर संतोष ‘बमाता का लक्ष्य लेख लदी न मटै’ कहावत में लोक-मानस करता आया है।

(ख) नीति-सम्बन्धी कहावतें

नीति-सम्बन्धी कहावतों को सुनते की दृष्टि से दो वर्गों में बाट सकते हैं। प्रथम, वे कहावतें जिनमें पारलौकिक दृष्टिकोण रहता है। द्वितीय, वे कहावतें जिनमें भौतिक सफलता का ही प्रधान सध्य रहता है। इन्हें हम क्रमशः श्रेय और प्रेय-मार्ग सम्बन्धी कहावतें कह सकते हैं—

(अ) श्रेय-मार्ग सम्बन्धी कहावतें

श्रेय-मार्ग सम्बन्धी कहावतों की संख्या कम दिखाई पड़ती है। पर जो हैं उनमें जीवन को नैतिक बल प्रदान करने को अति उचित है। वे हमारे चरित्र को संभाले रक्खती हैं और पथ भ्रष्ट व्यक्ति को मार्ग प्रदर्शित करती हैं।

एक कहावत में सत्य की प्रतिष्ठा मिलती है—

सांच ई सांच कोई नै ।

दूसरी कहावत सेवा-भाव को उचित महत्व देती है—

करोपा सेवा, पावैयो सेवा,

बड़ो की शिक्षा मानने का साग्रह एक अन्य कहावत में मिलता है—

जो न मानै बड़ो की सीख ।

तेर डीकरो सांवे मीख ।

तरकाल पुण्य के महारु को इस कहावत में इस प्रकार व्यक्त किया गया है—

तुरत धान, महा पुण्य ।

हमें अपने कर्म अच्छे रखने चाहिये, क्योंकि उनका फल भोगना पड़ता है। यदि हमारे कर्म बुरे हुए तो उसका बुरा फल मिलेगा और यदि अच्छे हों अच्छा। इसी तथ्य को एक कहावत में अति संक्षेप में व्यक्त कर दिया है—

करन्ता, तो भोगन्ता ।

बोदन्ता, तो पढ़न्ता ।

(आ) प्रेय-मार्ग सम्बन्धी कहावतें

प्रेय-मार्ग सम्बन्धी कहावतों की संख्या अत्यधिक है। ये कहावतें हमें लौकिक दृष्टिकोण प्रदान कर भौतिक सफलता प्राप्त करने के लिए मार्ग-प्रदर्शक का कार्य करती हैं। इनमें लोक के सभी दोषों के अनुभव संविन हैं। अनुपम ने इन बातों से जो कुछ देखा और इस शरीर से जो अनुभव किया, उन्हीं को इन कहावतों में व्यक्त कर दिया है। इसलिये कभी-कभी कुछ कहावतों में अनीतिवृत्त की पृष्टि भी मिलती है—

१. करै करम, तो फूटै करम ।

२. करो पाप, तो खावो पाप ।

३. राम नाम जपना, पराया माल दपना ।

४. सरग सांकड़ो मोडा धरणा ।

धोबी कहावत से सम्बन्धित यह कथा मिलती है—

एक शरयधिक कृपण जब दरखास्तग्न या सब लोगों के कहने से उसने एक गाय दान की । गाय रुगणा थी । अतः एक प्रहर उदरान्त मर गई और उधर बनिया भी मृत्यु की प्राप्त हुआ । जब यमराज के पास उसे ले जाया गया, तो उससे वहाँ मरने जीवन काल के धर्म-कामों के लिए पूछा गया और यह बताने पर कि उसने एक गाय दान की है उसे एक प्रहर मनोवांछित कार्य करने के लिए कहा गया । बनिये ने गाय से कहा कि तू सिंह बनकर यमराज को खाजा । सब यमराज प्राये और सिंह पीछे और उनके पीछे बनिया जा रहा था । यमराज स्वर्णार्थ बिष्णु भगवान के पास पहुँचे । बनिया भी द्वार तक पहुँचा ही था कि एक प्रहर का समय व्यतीत हो गया । जब भगवान् को यह श्राव्य हुआ कि बनिया द्वार पर खड़ा है तब उन्होंने शरणागत के बिचार से उसे वहाँ यह कहकर ठीर दे दी कि 'सरग सांकड़ो मोडा धरणा' ।

अनेक कहावतों में जीवन के व्यावहारिक अनुभव संवित है । ये अनुभव जीवन के समस्त क्षेत्रों के हैं । व्यवहार-कुशल आदमी सबकी सुनता है और अपने निर्णय के अनुसार कार्य करता है, यह इस कहावत में बतलाया गया है—

सुणो सबकी, करो मन की ।

इसी प्रकार सेठी, पच, बिनती और लुबली को स्वयं ही संमानना चाहिये, किसी दूसरे पर नहीं छोड़ना चाहिये, यह इस कहावत में बतलाया है—

सेठी, पाती, बिनती, बोबी घात लुबाल ।

बो मुस छात्रे घादगू, घाई घाय संघाल ।

यदि कहीं से उधार दिये दर्यों से से कुछ भी प्राप्त न हो रहा हो तो जो-कुछ बिना आने बड़ी से लेना चाहिये—

मजगा मून की लंबोटी ही लही ।

इसी के समानान्तर भाव एक अन्य कहावत में इस प्रकार व्यक्त किया गया है—

आपी छोड़ पूरी न पारे ।

आपी नई न पूरी पारे ।

व्यापार के क्षेत्र की ही एक अन्य कहावत में बताया गया है कि मल मजदूरी पर निर्वाह कर लेना अच्छा है, किन्तु अपनी प्रतिष्ठा कम नहीं करवानी चाहिये—

घोड़ो रुजवार रै'णू, परण घोड़ो कायदो न रै'णू ।

'मूल बूक लेणी देणी,' 'लौम के थोव कोई नै', 'सू'गो रोवै एक बार, मंहगो रोवै बार-बार' आदि ऐसी कहावतें हैं, जो व्यापारिक क्षेत्र में सफलता के लिये मार्ग-प्रदर्शिका हैं। इनके प्रतिश्रुत आचरण करने पर अधिक लाभ के स्थान पर हानि ही होगी। 'लेणू एक न, देणू दो' कहावत के पीछे एक कहानी है जिसकी महावीर प्रसाद पोद्दार ने अपनी 'कहावतों की कहानियाँ' पुस्तक में दिया है।^१

बहुत से मनुष्य अत्यधिक उदारता का परिचय बाहर वालों के लिये दिया करते हैं और परिवार की तनिक भी चिंता नहीं करते। इससे उन्हें संसार उदार तो कहता है, पर उनकी उदारता किस काम की जब उन्होंने अपने परिवार को तो कष्ट में छोड़ दिया। इसी भाव को लेकर एक कहावत मिलती है—

घर का भूत कंबारा डोलै, पाड़ोस्यां का पैरा पाटे ।

एक अन्य कहावत में बताया गया है कि जो तनिक उदारता से ऐसे स्वार्थ करता है, उसका सारा संसार सेवक रहता है—

जीको हाम पीखी ।

ऊँको जगत गोली ।

जो व्यक्ति अति कंजूस होते हैं, उनकी कंजूसी को दूर करने का संकेत भी एक अन्य कहावत में मिलता है जिसमें बताया गया है कि संग्रह करना व्यर्थ है। यह भारिप्रद धर्म के पांच प्रमुख धर्मों के रूप में नहीं आया है, अपितु व्यावहारिक समय के रूप में प्रस्तुत किया गया है—

जोड़-जोड़ मर आवेंगें ।

मात जवाईं सावेने ।

जीवन में सफलता-प्राप्ति के लिए भाइयों में मेल होना भी आवश्यक है, क्योंकि संगठन में बल है—

भायां मसी दीखती, देरो माने बाण ।

१. देखिये, कहावतों की कहानियाँ, पृष्ठ १३ में १५ ।

एक घण्टा बहानत में बताया गया है कि लड़ाई के मूल में हंसी-मजाक विजयान रहते हैं और सभी ने अनेक रोग उत्पन्न हो जाने हैं—

लड़ाई को घर हांसी ।

रोग को घर सभी ।

शत्रु-सम्बन्धी कहावतें भी यहां पर ही बिचारणीय हैं । मनुष्य उन्हें अपने लिये उतरीनी समझ कर अपनी ये बरनाये हुए हैं । हाकीर्ती की शत्रु-सम्बन्धी कहावतें सभी दोनों में फैली हुई हैं । उठना-बैठना, नवीन-वस्त्र धारण करना, यात्रा-गमन आदि अवसरों से सम्बन्धित न जाने कितनी कहावतें प्रचलित हैं । शत्रुओं में सबसे अधिक महत्व दीक का है । उस पर एक कहावत देखिये—

छीकत लावे, छीकत पीवे, छीकत सो रेवे ।

छीकत पर पर लड़ी न जावे, घाउपा लड़ी न होवे ॥

यदि माथा-कास में कुछ दूर पर निम्नलिखित शत्रु हों, तो कुरे माने जाते हैं—

बना तमक बाधण मले,

पादा वे बैठये ग्याळ ।

तीन कोस वे मले तैसी,

नसते काळ सीस वे भेसी ।

वस्त्र-धारण करने के दिन भी एक कहावत में इस प्रकार गिनाने गये हैं—

कपड़ा केरै तीन बार,

बुद्ध, वरस्पत, मुश्करवार ।

यात्रा-प्रस्थान के समय दिशा-दूख को ध्यान में रख कर कहा जाता है, 'पूरय सोम सनीवर मारा' और इसी रे धागे कहा जाता है—

दसामुळ ले जावे बाऊं, राऊं जीगणी फूट ।

सनमुख राखें रंहरमूं, लावे लछमी लूट ।

(४) ऐतिहासिक कहावतें

मतीत से ही राजा प्रजा के लिए प्रेरणा-स्रोत रहा है । लोक-जीवन उनकी गाथाओं से अत्यधिक प्रभावित हुआ है । उनके अलौकिक कीर्तियों पर क्रमों ॥ चारित्रिक महानताओं की प्रजा ने मुगल कंठ में प्रशंसा की है । यहां तक कि कुछ ऐतिहासिक तथ्यों की तो उसने कहावतों के रूप में अपना कर सदैव के लिए अपने स्मृति-पटल पर अंकित कर लिया है । ऐसी कहावतें मतीत से बनी जाती प्रतीत होती हैं ।

रावण दुराधारी या धीर सम्पन्नता में वह अपना सानी नहीं रखता था । उसकी वह सम्पन्नता धीर तत्पदवात् उसका वह धन देखकर लोक-जीवन ने इस कहावत को स्वीकार किया है—

मरु सख पुत, सवा सख नाती ।

रावण के घर, दियो न बाती ।

ऐसी कहावतों में ऐतिहासिक तथ्यों की स्वीकार करके उन पर कल्पना द्वारा प्रतिशोषिता का रंग भड़ा दिया जाता है । फलस्वरूप ये कहावतें अभिप्रेत धर्म को प्रकट करने में तो समर्थ बन जाती हैं, पर इतिहास से दूर जा पड़ती हैं ।

‘तिरिया तेल हमीर हठ, चढ़े न दूखी बार’ वाली कहावत भी राणा हमीर । उस दृढ़ निश्चय की सूचना देती है जिसमें हमीर ने अपने द्वारा संरक्षित ‘नये मुगलमामो’ की रक्षा के लिए अपना सर्वस्व बलिदान कर दिया था ।^१

‘सां राजा भोज, घर सां गंगनी तेलण’ में राजा भोज ऐतिहासिक व्यक्ति है और उसके साथ प्रयुक्त ‘गंगनी तेलण’ शब्द को लेकर इतिहासकारों में काफी मतभेद है । काने गंगा तेली और महाधर्म के शास्त्रार्थ प्रसंग की लोककथा भी इसके साथ जुड़ी हुई है ।^२ गंगराज तेलण (६७३-६६७) द्वारा भुंज के बंध कराने का उल्लेख भी ‘महाराष्ट्र वाक् सम्प्रदाय कोश’ के अनुसार किया गया है, किन्तु जब तक कोई पुष्ट प्रमाण न मिले केवल इसी के आधार पर गंगा तेली को गंगराज तेलण और भोज को भुंज नहीं बनाया जा सकता ।^३ इसी प्रकार मौलाना निवाज फतेहपुरी के अनुसार ‘मालवा व गुजरात के राजा भोज ने अपनी लड़की गंगुवा तेली के लड़के से विवाह ही की सिर्फ इसलिये कि उसने एक बार दीपक राग गाकर महल के चिराग रोशन कर दिये थे ।^४ कानपुरी शासक महाराज गांगेदेव (१०१६ से १०४१ ई०) को मृत में राजा भोज परमार से परास्त होना पड़ा था । ‘कहा राजा भोज में तथा कहा गंगुवा तेली’ की हिन्दी कहावत में राजा भोज से इन्हीं महाराज गांगेय तेलंग की कदाचित् तुलना की गई हो जो आज तक बिगड़े कुप में चल रही है ।^५ इनमें से अंतिम मत अधिक सार गमिश प्रतीत होता है ।

१. देखिये—धानीर्वादी साल भीवास्तव, दिल्ली सल्तनत, पृष्ठ १८६ ।

२. सहज राजस्थानी कहावतें, पृष्ठ ११० से ११२ ।

३. राजस्थानी कहावतें पृष्ठ ११० ।

४. राजस्थानी कहावतें, पृष्ठ ११२ ।

५. धीरेन्द्र वर्मा, मध्य प्रदेश-पृष्ठ १५३

हाड़ोती में गांधी या गांधी सेना के स्थान पर 'गांधी सेना' शब्द मिलता है। यह परिवर्तन 'गांधी' शब्द की ईश्वरानुग्रह के फलस्वरूप है। ईश्वरानुग्रह शब्द हाड़ोती में प्रायः स्वीकृत होते हैं इसलिए गांधी से सेना की शब्द को अग्र-मन्त्रिण में उन्नत हो गया और फिर गांधी से सेना 'ली' प्रत्यय लगा, जिससे उसे 'गांधी' बना दिया।

हाड़ोती प्रदेश में सम्बन्धित कतिपय कहावतें भी मिलती हैं—

१. कोटा जूँ ई' कोठड़ी, बाबन जूँ ई लीच।

मटवाडा का थोड़ा है, जीरो जामम मीन।

२. हाड़ा लीची को/बैर

३. हाड़ा से डूबी गणगीर।

पहली कहावत का सम्बन्ध सनहन गुप्तता अनुषंगी सन्वत् १८१८ की जयपुर और कोटा के बीच मटवाड़े में हुई लड़ाई से है। इस लड़ाई में कोटा की सेना का संभालन जालिमसिंह के हाथ में था। जालिमसिंह ने केवल १५०० सैनिकों के द्वारा जयपुर के ६००० सैनिकों को मार भगाया। इस लड़ाई में रिजवी होकर जब भागा जालिमसिंह भागे तो उनकी रणगति और प्रभाव बहुत बढ़ गया। उस समय जालिमसिंह की अवस्था २१ वर्ष की थी पर धीरता, कुशलता और नीतिज्ञता में वे अंतिम थे। विजय का सम्पूर्ण श्रेय जालिम सिंह को दिया गया। उनकी नीति नीतियों में गार्ड जाने लगी और इस घटना के बाद कोटा राज्य में वे प्रमुख व्यक्ति बन गये।^१

'हाड़ा लीची को बैर' कहावत कोटा बूंदी के हाड़ा नरेशों और मऊ के लीचियों की दीर्घकालीन शत्रुता की ओर संकेत करती है। सम्बल की दाहिनी ओर पलायना, रामगढ़, सीतवाली आदि तो हाड़ों का आधिपत्य स्वीकार कर चुके थे, परन्तु मऊ ॥ लीची कभी अधीन और कभी स्वतन्त्र हो आया करते थे। जब रावतन की शक्ति मूढ़ बढ़ चुकी थी और उसकी मुगल सम्राट की कृपा का भी बल था। अतः उसने मऊ पर बढ़ाई कर दी और लीचियों को हरा कर उनके महलों को तथा परगनों को अधिकृत कर लिया।^२ पृथ्वीराज की लड़ाई में घाटो के हाड़ा राज पर पृथ्वीराज का आक्रमण, गागरोण पर दोनों पक्षों का अधिकार और युद्ध इस कहावत की पुष्टि करते हैं। एक समय हाड़ोती की खानपुर, धकलेण, असनावर आदि तहसीलों लीचियों के अधिकार में थी और अधिकृत प्रदेश, 'लीचीवाड़ा' कहलाता था।

१. डा० मधुरालाल शर्मा, कोटा राज्य का इतिहास, पृष्ठ ४४७।

२. वही

पृष्ठ ८६.

‘हाड़ी ले हूँ गणगौर’ कहावत का आधार भी ऐतिहासिक है। घटना बूंदी नरेश महाराव बुधसिंहजी के काल की है। उन दिनों महाराव बुधसिंह जी काबुल गये हुए थे और उनके भाई जोधसिंह जी राजकार्य करते थे। उन्होंने ‘गणगौरि’ की सवारी निकाली। सवारी सुल महुल में ठहरी और जोधसिंह जी सुमट सचिव तथा अनुचरों के साथ जल-बिहार करने में लगे। तब अपने दहेज में उदयनेर से आये हुए मस्त हाथी ने नाबूँपर प्रक्रमण कर दिया और सुरा में डूबे हुए मस्त सवार कुछ भी न कर सके। गनगौर सहित बड़े तात्ताब या जोधसागर तात्ताब में अधिकांश व्यक्ति डूब गये। सभी में उपर्युक्त कहावत प्रचलित हुई। ‘वंश भास्कर’ के कवि सूर्यमल ने इस घटना का इस प्रकार वर्णन किया है—

जब काबुल गुप बुड हो, तब निज सोदर जोध ।
 बडि तरंड गुनगौरि दिन, किय जल बेनि कुबोध ।
 सुमट, सचिव अनुचर सबल, बैठ पोतन तप्य ।
 मधि गावत पातुरि निकर, श्रुति स्वर सारन सत्य ।
 गज इकलिंग प्रसाद इक इहि अन्तर भय मत ।
 निज दायज आयो हुतो, उदयनेर तें घल ।
 यह बारन प्रति दान धरु, जल पीवत तहं घाय ।
 सान विविल पोतन तिरत, कुपि बल्यो प्रति काय ।
 सख सकल आपान विज, बिलो बगु न उराय ।
 निज पोतहि पकरी निठुर एते में गऊ घाय ।
 भाई भात निज सग हो, सारा भयो एक बार ।
 एते बिच उलटाई हम, बोरो नाव सु बार ।^१

(५) शिषा और ज्ञान सम्बन्धी कहावतें

(क) शिषा सम्बन्धी कहावतें :—

शिषा के प्रति हाड़ीटी कहावतों में अनुरक्ति दिखाई देती है। यद्यपि हम लोग में साधारण कम ही दिखाई देती है, पर फिर भी शिषा के उपाचारों को हाड़ीटी निशानी भली प्रकार समझता है। अतः जितनी भी लोकोक्तियाँ मिलती हैं, उनमें शिषा के प्रति उद्देशा मही, अपेक्षा दिखाई पड़ती है। यहाँ का लोकोक्तिविद्वान है कि शिषा बहु प्रियी है जो रट भी जाये—

शोबन्त बचा, सोऽन्त पाणी ।

१. सूर्यमल मिश्रण, वंश भास्कर, अपूर्व भाव, सप्तम प्रति, एच.एस. मद्रास, २५ में २६ पृष्ठ ।

हाड़ोती में गांगू या गांगी तेसी के स्थान पर 'गांगली तेसण' शब्द निम्न है। यह परिवर्तन 'गांगी' शब्द की ईशान्त के फलस्वरूप है। ईशान्त शब्द हाड़ोती में प्रायः स्त्रीलिंग होते हैं इसलिये गांगी से किमी स्त्री का भ्रम लोक-मस्तिष्क में उत्पन्न हो गया और फिर गांगी में स्वयं 'ली' प्रत्यय लगा, जिसने उसे 'गांगली' बना दिया।

हाड़ोती प्रदेश में सम्बन्धित कतिपय कहावतें भी मिलती हैं—

१. कोटा ज्यू ईं कोठड़ी, चांबन ज्यू ईं सींध ।

भटवाड़ा का चोर मैं, जीतयो जालम सींध ।

२. हाड़ा खीची को बौर

३. हाड़ा से डूबी गणगौर ।

पहली कहावत का सम्बन्ध भगहन चुपला चतुर्थी सम्बत् १८१८ की मृत्यु और कोटा के बीच भटवाड़े में हुई लड़ाई से है। इन लड़ाई में कोटा की सेवा का संवाहन जालिमसिंह के हाथ में था। जालिमसिंह ने केवल १५०० सैनिकों के साथ जयपुर के ६००० सैनिकों को मार भगाया। इस लड़ाई में विजयी होकर जब भटला जालिमसिंह आये तो उनकी रणशक्ति और प्रभाव बहुत बढ़ गया। उस समय जालिमसिंह की प्रवस्था २१ वर्ष की थी पर बीरता, कुशलता और नीतिशक्ती में वे अग्रिम थे। विजय का सम्पूर्ण श्रेय जालिम सिंह को दिया गया। उनकी कीर्ति शीतों में गाई जाने लगी और इस घटना के बाद कोटा राज्य में वे प्रमुख व्यक्ति बन गये।

'हाड़ा खीची को बौर' कहावत कोटा बुंदी के हाड़ा बरेशों और बड़ के खीचियों की दीर्घकालीन शत्रुता की ओर संकेत करती है। बम्बल की दाहिनी ओर पलायणा, रामगढ़, भीमवाली आदि तो हाड़ों का आधिपत्य स्वीकार कर चुके थे, परन्तु मऊ के खीची कभी मधीन और कभी स्वतन्त्र हो जाया करते थे। जब राजतन की शक्ति खूब बढ़ चुकी थी और उसकी मुगल सम्राट की कृपा का भी रस था। अतः उन्हे मऊ पर बढ़ाई कर दी और खीचियों को हरा कर उनके महलों को तथा परतों को अधिहृत कर लिया।^१ पृथ्वीराज की लड़ाई में पाटो के हाड़ा राज पर पृथ्वीराज का आक्रमण, गांगरोण पर दोनों पक्षों का अधिकार और युद्ध इन कहावत की पुष्टि करते हैं। एक समय हाड़ोती की सानपुर, भरुनेरा, मसनावर आदि तहसीलें खीचियों के अधिकार में थी और अधिहृत प्रदेश, 'खीचीवाड़ा' कहलाता था।

१. डा० मधुरावास शर्मा, कोटा राज्य का इतिहास, पृष्ठ ४४७ ।

गुगोर' कहावत का आधार भी ऐतिहासिक है। घटना बूंदी के काल की है। उन दिनों महाराज जोधसिंह जी काबुल गये जोधसिंह जी राजकार्य करते थे। उन्होंने 'गणगोरि' की सवारी ल में ठहरे और जोधसिंह जी सुभट सचिव तथा अनुचरो के रहे। तब अपने दहेज में उदयनेर से आये हुए मस्त हाथी दिया और सुरा में डूबे हुए मस्त सरदार कुछ भी न कर जालाब या जोधसागर तालाब में अधिकांश व्यक्ति डूब गये। प्रचलित हुई। 'वंश भास्कर' के कवि सूर्यमल्ल ने इस घटना है—

मुल रुप बुढ हो, तब निज सोदर जोध ।
 रंढ पुनगोरि बिल, किय जल कैलि कुबोध ।
 सचिव अनुचर सकल, बैठ पोतन तस्थ ।
 गायत पानुरि निकर, श्रुति स्वर तारन सस्थ ।
 इकलिंग प्रसाद इक इहि अन्तर भय मल ।
 दामज आयो हुतो, उदयनेर तें अल ।
 गरु अति दान छक, जल पीबत सह आय ।
 पिबिल पोतन तिरठ, कुपि बस्थो अति काम ।
 सकल आपान बित, किमो कछु न उपाय ।
 पोतहि पकरी निहुर एते मे गऊ आय ।
 भात निज संग हो, तारा भरो इक बार ।
 बिच उलटाई इम, बोरी नाव सु बार ।^१

न सम्बन्धी कहावतें

१ कहावतें :—

हाड़ीती कहावतों में अनुरक्ति दिखाई देती है। यद्यपि इन क्षेत्र आई देतो है, पर फिर भी शिक्षा के उपकारों को हाड़ीती कहा है। अतः जितनी भी लोकोक्तियां मिलती हैं, उनमें शिक्षा का दिखाई पड़ती है। यहां का लोक विद्वान है कि बिद्या बह से—

धोकन्त बचा, ओदन्त पाणी ।

१, वंश भास्कर, चतुर्थ भाग, सप्तम राशि, एकविंश मूल, २४

इसलिए कंडम्ब विद्या को एक सम्य सोचोक्ति में भी महत्त्व प्रदान किया गया है—

माया घंट की ।

बधा कंड की ।

इस विद्या को पढ़ने से दिखाई भी नुब होती थी । ठाढ़ना माधुनिक गिज्ञा-मनोविज्ञान के प्रतिफल मने ही हो, पर हाड़ीती लोक-जीवन में यह पद्धति मात्र भी प्रचलित है । इसीलिए एक कहावत में विद्यापी के माता-पिता गुरु से कहते हैं—

मांम मांम बांकी ।

हाड हाड म्हांगे ।

एक सम्य सोचोक्ति में बताया है कि विद्या आत्मराम में ही प्राप्त हो सकती है । बच-प्राप्ति के उपायों को होने प्राप्त करना प्रति कठिन है ।

पाका हांका गार न लागे ।

पढ़ने से सम्बन्धित एक सम्य कहावत मिलती है जिसमें कम पढ़े व्यक्ति की हीनता की भावना व्यक्त हुई है—

ज्यां चां पछ्या होवेगा, चां म्हांने भी ओर बांटी होवेगी ।

(ख) मनोवैज्ञानिक कहावतें

हाड़ीती की कहानियों में जो मनोविज्ञान मिलता है, उसमें किसी पारंपारिक विज्ञान का सूक्ष्म अध्ययन मने ही न हो, पर जो है वह महत्वपूर्ण है । इन कहावतों में बाल-मनोविज्ञान से लेकर असाधारण मनोविज्ञान के उदाहरण मिलते हैं । सम्भवतः हमारे यहां संस्कार पर अधिक बल दिया गया है, परिस्थिति पर कम । अतः बालक के सम्बन्ध में एक कहावत मिलती है—

पूत का लवण, पासणां ईं दीस्यावे छै ।

यही संस्कार व्यवस्था प्राप्त करने के उपायों तक हो जाते हैं तब वे स्वभाव का रंग बनकर जीवन-पर्यन्त चलते हैं—

ज्यां का पछ्या मुभाव, जासी जीव सूं ।

और यही बात एक दूसरी सोचोक्ति में इस प्रकार कही गई है—

कुत्ता की पूंछ बाराबरस भूंगलीं में राखो, जद साओ, जद देरी की देरी ।

कुछ प्रयोगों (कन्प्लैक्स) को लेकर किये गये कामों तक भी लोकोटिष्ठ पहुंची है। इसके पाप कुछ नहीं होता वह हीनता की भावना के पलस्वरूप स्वयं को बड़ा दिखाता है, यह इस लोकोक्तिमें मिलता है :—

घोषो षणू, बाजे षणू ।

‘नहरी के मोठो होयो, तो सारी रात उठ उठ र अरणी पीवे’ वाली लोकोक्ति भी उपर्युक्त मनोवृत्ति की परिचायक है ।

एक समय कहावत का भी उपयोग उस समय होता है जब हम छिपने-छापी में मग्न कर बैठते हैं और वह बिगड़ पड़ता है—

पतला घू में भाटो पटकै, तो माया छाई छांटा भावै ।

यदि किसी व्यक्ति के अस्वीकार करने पर भी उसमें काम लिया जावे तो वह काम करके देना नहीं, इस भाव को निम्न कहावत में व्यक्त किया गया है :—

रोवठी डेकड़े बडावै, तो बांख्या थोड़ा ई उडावैयी ।

बार्द-बिहीन मस्तिष्क का अध्ययन इस लोकोक्ति में मिलता है—

बैठो बाणू काई करै, झंठी को कुमलो उंठी उठार घरे ।

नोर

बैठो जाट काई करै, कुल्लो पाई घर चुल्लै ।

(६) निरिधि

उपर्युक्त अध्ययन के उपरांत अनेक कहावतें ऐसी कंप रह जाती हैं जिन पर हम उत्पीड़क के अन्तर्गत विचार किया जावेगा। पशु, स्थान, बोरी आदि अनेक विषयों सम्बन्धी अनेक अनुभव इन कहावतों में रक्षित हैं। सम्भवतः पशु-पक्षियों में से शेरके के सम्बन्ध में कोई न कोई कहावत मिल जानी है। पशुओं के सम्बन्ध में बिजने कभी कहावतें उनकी विशेषता ही प्रोत्तिव नही करती है, अकिन्तु उपायान-रूप में प्रयुक्त होकर मानव-जगत् पर भी चटित होती है ।

क-पशु सम्बन्धी कहावतें

हाथी : हाथी बनता जावे छै, कुना भुंका जावे छै ।

ऊंट : (१) ऊंट लो धरझाता ई मदे छै ।

(२) ऊंट मरे, लो ई मारवाड़ घाटी भुंकी ।

घोड़ा : घोड़ा की लात से घोड़े न मरे ।

गाय : पुष्प की गाय का कई सौग देवणा ।

बैल : बैल बैगो नै, तो बूटो तो होवैगो ।

कुत्ता : (१) कुत्ताकी पूँछड़ी बारा बरस भूँगळी में बैसो,
जद बाढो जद टेढी की टेढी ।

(२) एक टका की हाँडी की
कुत्ता की ज्यादा पछाणी गी ।

शूकर : घाघो सूर बारा बीघा को उखाड़ करे छे ।

पादो : भोळो पादो दो-दो छुँकै ।

गंडोळा : गंडोळा का जाया गार ई कुराळैगा ।

काक : कागसो बारा बरस में बोले, पण ऊई कुप-कुप ।

इसी प्रकार अन्य-अनु-पदियों से सम्बन्धित कहावतें हाड़ीती में प्रचलित हैं ।

ख-स्थान सम्बन्धी कहावतें

ऐसी कुछ ही कहावतें मिलती हैं । चितौड़ की प्रसंगात्ते पद्य में से एक पंक्ति हाड़ीती में कहावत रूप में प्रयुक्त होती है—

गड तो चितौड़ गड और सब बड़ेया है ।

एक अन्य कहावत हाड़ीती क्षेत्र से ही सम्बन्धित है—

अलता की शूण तो पळायवे पटकणी छे ।

इन कहावत का प्रयोग तब होता है जब व्यक्ति किसी कार्य की मार-तकट समझ कर किसी न किसी प्रकार विवशता में करना चाहता है । अलता और अलवहा हाड़ीती में ४ मील की दूरी पर स्थित गांव हैं और इनका नाम संयोगता के कारण पुष्प-वन में प्रयुक्त होता है ।

बोनी वाले बारा कोन ।

क'गो बाले बटारा कोन ।

इन कहावत में बोनी की सीमा निर्धारित की है । बोंली के अन्त को भी निम्नलिखित कहावत में अति हारस्यास्पद ढंग से समझाया गया है—

देता-देना बांजरो, घर बोनी-बोनी जरफ ।

बाँके बीके जररता, झाँके बीके जरफ ।

मनुष्य के आकार-प्रकार में भी कहावतों के निर्माण में प्रेरणा दी है। सिर और पैरों की सीधता के आधार पर क्रमशः व्यक्ति को सरदार और गंवार बताया जाता है—

सर बड़ो सरदार को ।

पांव बड़ो गंवार को ।

बासकों का अध्ययन भी कुछ कहावतों का विषय बना है। एक कहावत में 'बालक बंदर एक समाना,' दूसरी में 'हाथ सूखो, बाळक भुंको,' तथा तीसरी में 'छोरा छोरपाई' श्रृं 'भू' पर बस जावै, तो बासो परछे क्यू' के द्वारा बासकों की उच्छृंखलता, खाने की प्रवृत्ति और अनुसारवायित्व प्रकट होते हैं।

हाड़ीती कहावतों में अनेक जीवन-पहुंछों के अनुभव भरे पड़े हैं, विस्तार-मय से उन पर विचार नहीं किया जा रहा है। हाड़ीती की कहावतें जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में निकलती हैं, कह नहीं सकने कि कौन सा क्षेत्र इनमें घुलता है।

हाड़ीती कहावतों का रचना-विधान

हाड़ीती कहावतें पद्य तथा गद्य रूप में मिलती हैं। गद्यरूप में मिलने वाली कहावतों का मुकाब भी पद्यरमकता की ओर ही दिखाई देना है। कहावतों में पद्यरमकता की इसनी अधिक व्याप्ति के मूल में इनकी लोकप्रयोगिता है। कहावतें लोकप्रयोगी होने के कारण व्यक्ति उन्हें कंठस्थ रखना चाहता है। कंठस्थता का कुछ जितना पद्य में मिलता है उतना गद्य में नहीं। लय, तुक और छन्द-विन्यास का सौंदर्य पद्य को स्मृति-पटल पर छीघ्र अंकित करा देते हैं। गद्य अरनी क्लृप्ता के कारण, जो रूप गत भी होनी है, स्वायी रूप से स्मरण रखने में दुर्बलता उत्पन्न करता है। गद्य का कोई निश्चित मापदंड न होने से कहावतों के शब्दों और वाक्य-विन्यास में परिवर्तन होते रहना भी सह्य कल्पनीय है, जो कहावत की प्रकृति के सर्वथा प्रतिकूल है।

पद्यात्मक कहावतों की प्रवृत्ति संक्षिप्तता की ओर है। इसीलिये छोटे से छोटे पद्य कहावतों में मिलते हैं। आवश्यक एवं उपयोगी शब्दों को ही भरनाकर तथा अनावश्यक व अनुपयोगी शब्दों को छोड़कर संक्षिप्तता की ओर बढ़ने के प्रयास अनेक कहावतों में देखने को मिलते हैं—

जेठ को ।

सो पेट को ।

सार्वभौम यह है कि ज्येष्ठ का पुत्र स्वजात पुत्र के समान ही प्रिय होता है। इस कहावत में उसकी संक्षिप्तता की ओर प्रवृत्ति होने के लिये उभयपक्ष स्थित पुत्र शब्द को भी छोड़ दिया गया है। बोलने में द्वितीय पंक्ति के 'तो' शब्द का उच्चारण सधु होता है। यह प्रवृत्ति अनेक कहावतों में मिलती है। एक अन्य कहावत का अर्थ यह है यदि ज्येष्ठ मास की पूर्णिमा और भाद्रपद मास की कृष्ण-पक्ष-प्रतिपदा पर वृष्टि न हो तो ७२ दिन तक पानी नहीं बरसेगा। इन भाव को कम से कम शब्दों में व्यक्त करने का प्रयास इस प्रकार मिलता है—

पून्थूँ पड़वा गाळे ।

दन बहसर टाळे ।

इस संकोच की प्रवृत्ति ने फल स्वरूप 'देहली दीपक' सार्वकार स्वामाविक वर से अनेक धार्यों में सागया है—

१. बानी र न कुत्ता खावे ।

२. मारवा हाळा की डांग खेवा हाळा की जवान घोड़ी पकड़ी जावे ।

पद्यात्मक कहावतों में तुक का साग्रह भी एक प्रमुख प्रवृत्ति है। तुक के निर्वाह से भी छंद सरलता से याद हो जाता है। यह तुक छंद के अंत और मध्य में मिलती है। दोनों अवस्थाओं में श्रुति-मुसदता से यह सुग्राह्य तथा सुस्मरणीय बन जाती है—

१. जो न माने बडा की सीस ।

सेर ठीकरो माने भीस ।

२. पट में भी ।

पट में भी ।

३. बगड़े खेत खेत में छाडी ।

सातण बगड़े, छायाहाडी ।

४. धोदन्त बिचा ।

धोदन्त फण्डी ।

समापकता का निर्वाह ऐसे पद्यों में अती प्रकार किया गया है। तब तो मानों उक्त के दशास-प्रदशम हैं जिससे इसके प्राणों की रक्षा हो रही है। यह तब पद्य में एक में भी मिलती है जिससे पद्य में पद्य का वा प्रभाव उत्पन्न होने लगता

है। एक कहावत देखिये जो छंद-बद्ध नहीं है, सच में है। यह सच की दृष्टि से किसी छंद की एक पंक्ति की प्रतीत होती है—

ज्यांका पड़्या गुमाव, जासी जीव सूँ ।

यह सच शब्द-स्थापन के फलस्वरूप उत्पन्न हुई है। इसीलिये गद्य की पंक्तियों में व्यवसक्तानुसार शब्द में तोड़-भरोड़ या न्यून-अदृष्टा आ जाती है। क्रिया-विहीन वाक्यों से घने कहावतों का निर्माण होता है—

१. मागता झून की लंगोटी ई सही ।
२. काणी का व्याव में सतरा मलरा ।
३. ज्यो पंडित जो का घुंटा में ।
- चार बांरा पड्डा में ।

तो दूनी घोर क्रिया तो मिल जाती है, पर कर्ता या कर्म में तो एक छुट्ट हो जाता है—

१. बासी रै, न कुत्ता लावे ।
२. छोड़ी रैस, बेडो बीस ।

घने कहावतों में, जहाँ पूरे वाक्य बनाये जाने हैं वहाँ कभी-कभी रोचकता आ जाती है—

समार ले छे दस पे बैठ, तो न कहें ।

पर ऐसे ही एक वाक्य बासी श्राव्य कहावतों में समावेश्यता है, जिनमें उनमें रोचकता पायी है—

रोटी डंकड़े बढावे, तौ बाट्या छोड़ी ई डढावे रै ।

उपसृत वाक्य में सच का निर्वाह दो वाक्यों के कारण है, पर वहाँ केवल एक वाक्य मिलता है वहाँ भी यह सच मिलती है—

बाबूदा गोब में हाथी भायो ।

हाथी की कहावतों में सदैव प्रस्तुत विषय पर ही विचार नहीं मिलता, किन्तु उसे रगड़ करने के लिए प्रस्तुत विषय को सामने लाकर उसकी कुछ ऐसी विवेचना की पर प्रकाश डाला जाता है। बाबूदा कहावतों में तो व्यक्ति-भाव में आधार काय तक पहुँचने का प्रयास रहता है, पूर्ण सत्य तक नहीं। इनके लिए प्रस्तुत-विषयों व मनुष्यों के भी ऐसे उदाहरण चुने जाते हैं जो किसी आधार काय की ओर संकेत कर सकें।

ऐसे अप्रस्तुतों में उनकी प्रकृति का सदैव ध्यान रखा जाता है। हाइती कथावनों से अप्रस्तुत के चयन में सूक्ष्म-वृक्ष का परिषय मिलता है—

धोबी धोवण नै तो न पूनै, धर गद्दी का कान एंठै ।

एक ऐसी कथावत है जिसका प्रयोग किसी दंडनीय सबसे दोषी व्यक्ति को अप्रतिष्ठ और अप्रदंडनीय निर्बल व्यक्ति को अपकारण दंडित होने देल कर किया जा सकता है। धोबी, धोबिन तथा गद्दी अप्रस्तुत हैं, जो उक्त प्रस्तुत की ओर संकेत करते हैं। अनेक कथावतों का निर्माण इस रीति पर भी हुआ है।

अनेक कथावतें सिद्धान्त कथन-रूप में सामने आती हैं। उनमें अप्रस्तुत नहीं होता है—

१. भावां भली दीलसी, बैरी मानै काण ।

२. पांच मरगयो, पण पांच को पाळवा-हाळो मत मरगयो ।

हम प्रथम प्रकार की कथावतों में प्राप्त रचना-शैली को 'अप्रस्तुत प्रशंसा' अर्थकार कह सकते हैं। इस अर्थकार के उदाहरण प्रचुर मात्रा में हाइती कथावतों में मिल सकेंगे। कुछ प्रसिद्ध अर्थकारों—उपमा, रूपक आदि के उदाहरण भी मिलते हैं, पर उनका यहाँ उल्लेख अनावश्यक प्रतीत होता है।

सापक्ष यह है कि कथावतों के संरक्षण में उनके रूप-विधान का भी दायिरा है। इनके पीछे शताब्दियों का इतिहास है। मानव की न जाने कितनी अभाव-शक्तियाँ उनके संरक्षण में लगी हुई हैं, उनमें से एक उनके रचना-सौंदर्य से भी सम्बन्ध रखती है। जो कथावतें रचनागत दुर्बलता के कारण ही स्वरण न रह सकीं, वे शोक-मानस से छुप्त हो गई हैं।

हाइती पहलियां

जिस प्रकार कहानी कहना-सुनना मानव-स्वभाव का एक गंग है उसी प्रकार पहली पुछना-बताना भी उसकी एक विशेषता है। इसीलिए जहाँ लोकजीवन में धानन्द और अवकाश के समय पुछप, स्त्रियाँ और बालक पहलियों के द्वारा विनोदमयी बुद्धि-परीक्षा लेते रहते हैं, वहाँ शिक्षित वर्ग में भी 'पत्रों' के कुछ स्तम्भ पहलियों से भरे रहते हैं—बाहे वे बालकों के लिए ही हो। पहलियों में बात को स्पष्ट बनाने का प्रयास नहीं दिखाई पड़ता है और न स्पष्ट शब्दों में अस्पष्टनीय तथ्यों का प्रतिपाद ही इनमें मिलता है, अपितु बात को उलझाकर बुद्धि की परीक्षा लेने का प्रयास इनमें दिखाई देता है। अतः ऐसा प्रतीत होता है कि पहलियों का जन्म तब हुआ जब मानव के बौद्धिक विकास के उपरान्त उसकी बुद्धि की परीक्षा लेने की आवश्यकता प्रतीत हुई होगी। पहलियों इस ढंग से प्रस्तुत की जाती हैं कि उनमें तथ्यों के संग्रह-रूप में सही उत्तर तक पहुँचा जाता है। सही उत्तर ज्ञात करने की वस्तुगत ध्यानबीज में वैज्ञानिक संश्लेषण-विश्लेषण का प्रयास मिलता है जिसे पहली में व्याप्त सामान्य-तत्त्व (जनरल ऐसीमेंट) संभावे रहता है और उसे नितांत बौद्धिक बन जाने से बचा लेता है। अद्भुत तत्त्व ऐसी पहलियों का मेकडंड होता है। इनकी विद्यमानता से उनका अध्ययन साहित्य के अंतर्गत किया जा सकता है।

पहलियों में मनोरंजन का तत्त्व भी उन्हें रोचक बनाये रहता है। इसी रोचकता के फलस्वरूप उन्हें बालक और स्त्रियाँ प्रायः भी अपनाये हुए हैं। दूसरे को उलझाकर समाधा देखने का विनोद^१ पहली कहने वाले पक्ष को प्राप्त होता रहता है। इस प्रकार के साहित्य के जन्म देने में स्वप्रभुत्व-स्थापना की भावना प्रेरक रूप में कार्य करती रही है।

पहलियों में उपमेय-पक्ष गंतव्य होता है, जो प्रकटन रहता है। अथवा उपमान पक्ष साध्य का साधन होता है। उपमान पक्ष के रूप-क्रिया-व्यापारों का ऐसा स्पष्ट संकेत पहली में रहता है कि सही उत्तर तक सरलतापूर्वक पहुँचा जा सकता है। पर आरंभ में जाति (जीनस) के सम्बन्ध में कहकर फिर उपमाति के (स्पेसीज) के व्यावर्तिक गुण (डिफरेंशिया) पर प्रकाश डालने की प्रक्रिया के साथ उत्तर देने वाले में किसी

१. कीडा गोष्ठी विनोदेयु तज्जंरा कीर्णमन्त्रणे ।

परव्यामोहने भावि सोरयोमाः प्रहेळिकाः । दंडी वाक्यादर्त ३, ६७

निर्णय तक पहुँचने के लिए बिना मूल सूत्र की आवश्यकता होती है, उसी प्रकार में यह उलझ जाता है ।

हाइती में पहेली के लिए दो शब्द प्रचलित हैं—पराङ्गी और फारसी । 'पराङ्गी' शब्द सं. ग्रहेनिका या पहेली शब्द से बना है । दूसरे शब्द 'फारसी' का भी इसी धर्म में प्रयोग मिलता है ।^१ इस शब्द का सम्बन्ध 'फारसी' भाषा-वाचक शब्द से प्रतीत होता है । जब भारत में फारसीभाषी मुसलमानों के साथ आई तब यह भारतवासियों के लिए एक उलझनरही होगी । यह उलझन लिखने व सपन्नने दोनों में मिली होगी । अतः उसका सामान्य जनता में स्वागत न हुआ होगा । इसकी स्थिति भी इस उलझन का कारण बनी होगी । अतः 'फारसी' शब्द के साथ उलझ । या घुगुआ का भाव जुड़ जाना स्वाभाविक था । एक हाइती लोकोक्ति में फारसी पढ़नेवालों की मजाक उड़ाई गई है ।^२ साजकल 'हिन्दी करना' मुहाबरा ऐसे लोगों में प्रचलित है जिनमें हिन्दी-विरोधी तत्व विद्यमान है । इनमें यह स्पष्ट है कि किसी अन्य भाषा का विरोध करने की प्रवृत्ति के साथ उसके प्रति अनारक्षकता का भाव जोड़ देने की प्रवृत्ति मानव-स्वभाव के अंतर्गत विद्यमान है ।

ग्रहेनिका के पर्यायवाची शब्द ग्रहनिष्ठा, ग्रहहिंसा, ग्रहहृत्ति, ग्रहेति, ग्रहन-द्वी और ग्रहह्वी का 'हवायुष कोश' में मिलते हैं ।^३ इन शब्दों में से किसी शब्द का भी 'फारसी' शब्द से सम्बन्ध नहीं दिखाई देता है । अतः स्पष्ट है कि 'फारसी' शब्द किसी पहेली-वाचक संस्कृत शब्द से न बनकर विदेशी भाषा के 'फारसी' से आया है और लोक-मानस में इस शब्द के साथ दुश्कृता, उलझन आदि धर्म जुड़ जाने से 'ग्रहेनिका' के धर्म में इसे मिला लिया गया है ।

हाइती की पहेलियाँ का वर्गीकरण

हाइती की पहेलियों के प्रस्तुत-पक्ष के क्षेत्र को पाँच भागों में बाँटा जा सकता है—

(१) प्रकृति-विषयक वस्तुएँ—चाँद, सूर्य, तारे, आकाश, अमलताम की फली, सीता फल, भाक की केरी, निबोली, अफ्रीम का फूल, खरबूजा, रेणुियाँ, तुम्बिका, तेहूँ, बंदूक के काँटे, बोर-बट्टी, बीर, जूँ, मन्त्रियाँ, दोमक, करीर, चाँल आदि प्रकृति के दृश्य प्रस्तुत पक्ष के अंतर्गत आते हैं । आगे कुछ ऐसी पहेलियाँ दी जाती हैं—

१. कड़ी न बियाई म्हाँकी फारसी, याँकी मरय बताय ।

२. फडे फारसी बेबै तेल, यो देखो करता की खेल ।

३. देखिये, हवायुष कोश, पृष्ठ ४६८ ।

‘सरबुजा’ उत्तरवाली एक पहेली देखिये, जिसकी कृषि-क्रिया का विविध विधान इस पहेली में मिलता है—

रेत का तो खेत बणाऊँ, फाखी की गुलबगारी ।
मुरख चांद नै बेल बणाऊँ, राम नै रामूँ हाळी ।

एक अन्य पहेली में ‘अफीम’ की कथा इस प्रकार बखित है—

कोटे रोटी पोई, बारां जारे उचेली ।
आमत्यां की आमलबाणू मानवा नै लाई ।

(२) कृषि-विषयक वस्तुएँ—बैल, गाय, हनु, तिपाया, झूण (बरस का फल), बरस, लण, पूरे, गाड़ी कुआ आदि कृषि में सम्बन्धित वस्तुएँ हैं और पहेलियों के वस्तुन पद्य का निर्माण करती हैं । एक पहेली में ‘मणु’ की जीवन-गाथा इस प्रकार कही गई है—

गोरी जी बेटी जाट की, सरवर ग्हाबा जाय ।

हाड़ बगैरधा बाळू रेत में, साल दसावर जाय ।

‘बरस’-विषयक निम्न पहेली में दो समान वस्तुओं को बहुरी तीसरी उसी के समान वस्तु पूछी गई है—

एक तो मूँड ममानन की, दूसरी मूँड हापी की ।

तीसरी की मारव बत्ता सीम्पो, मतर बांकी लोटपां नै गैली ममो की ।

(३) कृषीतर-व्ययसाय-विषयक वस्तुएँ—बाघज, कवम, दबाठ, मगक, तमवार, बंदूक, बंदुकिरा, दागा, घरबारीही, नाब आदि इस वर्ग में आते हैं । इनमें से कुछ के उदाहरण नीचे दिये जाते हैं—

एक पहेली में ‘मगक’ को जंग से मर कर ले जाने की क्रियाओं में पहेली के उभर व संकेत दिये हैं—

हाथ बाधू, पाँव बाधूँ, बाधूँ बमर बन ।

अबक पाट बूँझी रै देठे, देखो पाँव की मुच ।

‘तमवार’-उत्तरवापी इस पहेली में उसकी कुछ रसकन्दन और गन्धवादन विरचनाओं पर उदाहरण दिया गया है—

बाळी दी कोडाळी की, बाया बन दी रै छो ।

मान फापी दी रै छो, मारण के काटे रै छो ।

(४) गृहस्थो-विषयक वस्तुएं—धान्या, चमवा, मेंहदी, सरोता, कांव, घड़ा, हुक्का, चारपाई, तवा, तम्बाकू, चलनी, मयनी, कबेलू, धोवणां (कपड़े धोने का डंडा), कपाट, कूँआ आदि गृहस्थो-विषयक वस्तुएं हैं। उनमें से एक पहेली में प्राश्वर्य-मय ढंग से 'तवा' उत्तर की ओर संकेत किया गया है—

बारा माया काबल, रोटी पोई एक।

जतना का जतना खोमया, रोटी रंगी एक।

एक अन्य पहेली में विरोधभास के सहारे संयन-क्रियाओं का वर्णन करके 'मयनी' उत्तर का स्पष्ट संकेत दिया गया है—

चार चड़यां चक-चक बोली, बोलों समरत बाणी।

भरपा समंदर में आ पड़ी, ऊपर से मांग्यो फाणी।

(५) साध वस्तुएं—प्याज, पुने, मिर्च, दूध, दही, मक्खन, छाज, गेहूँ, चना, आम, ताहुद, जलेबी, मक्का के भुट्टे, नारियल, आम्रुत, नारंगी, मूली, खजूर, सिंगारे आदि पहेलियों में संकेतित साध वस्तुएं हैं जिनमें से कुछ के उदाहरण नीचे दिये जाते हैं—

'रेणुयो' को लेकर नवी इस पहेली में उसके स्वरूप और गुण का वर्णन मिलता है।

एक जणी धस्ती बणी, बणी हळर के रंग।

तीन देवर कर चुकी, गई जेठ के संग।

भैंसों की उपमा बनाकर 'पुने' उपमेय तक पहुंचने का इस पहेली में कितनी मुश्किलता से निर्वाह किया गया है—

गाढो दे' धमका करे जी, भैंसां पड़ी पचान।

ओटपा ओटपां छोटयो, ग्यांको दूध मठात।

(६) यन्त्राभूषण—पगड़ी, नय, कंचुनिका, रालकी, बिंदिया आदि ऐसे वस्तुएं—विषय होते हैं। 'पगड़ी को लेकर' नवी एक पहेली को देखिये—

बोझा बोझा हाथ की नाकी ग्हारै सराये धरी।

सारी सारी रात भूँ तो क्या ई' मरी।

इस वर्गीकरण से इतना स्पष्ट हो जाता है कि प्रहेलिका-साहित्य में विस्तृत निरीक्षण-क्षमता दिखाई देती है। अपने आसपास की समस्त वस्तुओं को लेकर उनके लिए उपयुक्त उपमान और उनके क्रिया-व्यापार जुटाने का प्रयास भी हाड़ीती पहेलियों में मिलता है। इसी तरह प्रहेलियों के विषय प्राचीन ही है। उनमें नवीनता का समावेश नहीं हो पाया है। पुराने ग्रामीण-जीवन के आसपास बिखरी सामग्री को लेकर पहेली-साहित्य बना है।

जितना विस्तृत उपमेय पक्ष है उतना ही प्रसार अग्रस्तुत पक्ष का भी है। अग्रस्तुत पक्ष सर्वत्र अग्रस्तुत से अधिक व्यापक और उत्कर्षयुक्त हो, ऐसा पहेली साहित्य में नहीं मिलता। दो पक्षों में साम्य होना ही उपमान-पक्ष के अयन के लिए पर्याप्त कारण है। साम्य दूरगामी और अल्पगामी दोनों प्रकार का हो सकता है। कभी-कभी किसी पहेली में यह साम्य होता भी नहीं है और उपमान-पक्ष का सर्वथा अभाव मिलता है। केवल अर्थ-विषय के कुछ ऐसे व्यापारों पर प्रकाश डाल दिया जाता है जो उससे सम्बन्धित हों। किबाड़-विषयक यह पहेली इसका उदाहरण है—

घाने वालूँ, पाछे वालूँ, वालूँ कमरकस।

ई कवाळी की फळ न लै तो, रप्पा गण दो दस।

पहेलियों का एक अन्य वर्गीकरण

बड़े रूप से हम पहेली-साहित्य को ब्रह्मा-श्रोता के आधार पर तीन भागों में विभक्त कर सकते हैं—

१—बाल-पहेलियाँ

२—स्त्री-पहेलियाँ

३—पुरुष-पहेलियाँ

बाल-पहेलियों के अंतर्गत बालकों की छोटी-छोटी पहेलियाँ आती हैं जो पद्यात्मक और पद्यात्मक दोनों प्रकार की होती हैं। पद्यात्मक पहेली के रूप में वे पूछ बैठते हैं, 'बड़ा पल की नाम काई', 'म्होंकी भीत में भैंस जो खड़खड़ करे' और उत्तर देने वाले दोनों का उत्तर 'नारियल' बता देते हैं। पद्यात्मक पहेली का मूना यह है—

काली छी कोवाळी छी, काळा बन ने रे छी।

माल फाणी पीवे छी, मरदा के जांवे रे छी।

—उपचार

मान-गहेमी का रूप-विधान सरल और विषय सामान्य होने हैं ।

त्रि-गहेमी-साहित्य पञ्चात्मक है जिसे स्त्रियाँ गाकर पूजती हैं । उनके साक्षर्य में कहरना की ऊँची उड़ान, बौद्धिक उत्तमता, विज्ञात्मकता आदि मिलती हैं ।

पुरुष भी कभी-कभी हँसी-मजाक में टांकी बैठे पहेलियाँ पूछा करते हैं, पर हाड़ीती में पुरुषवर्ग में इसका प्रचलन नहीं के बराबर है ।

पहेली पूछने का अवसर व पात्र

हाड़ीती दोष में स्त्रियाँ अंबाई और ब्याई तीनों प्रकार के व्यक्तियों से ही ऐसी पहेलियाँ पूछा करती हैं । जब समुदाय में आमाता होता है या कोई 'ब्याई' अपने दूधरे 'ब्याई' के यहाँ होता है सब स्त्रियाँ आरम्भ में प्रायः 'गाळ' पाती हैं । वे अंबाई से पहेली पूछने समय 'गाळ' के समान ही शिष्टता और मर्यादा का ध्यान रखती हैं, इसलिये प्रत्येक पहेली को कहने के उपरान्त इस वाक्यावली का प्रयोग करती हैं—

अंबाई सा ईँको भरष बता दीग्यो जी ।

म्होंकी पयाळी का फल खी दीग्यो जी ।

पर ब्याई और ब्याण का सम्बन्ध मर्यादा-रहित माने जाने के कारण स्त्रियाँ पहेली के उपरान्त इस प्रकार गाती हैं—

कहो न बियाई जी म्हांकी फारसी, योंको भरष बताय ।

भरष बतायां पुरो न पड़े, हारो घर की नार ।

घर सँ पुरो न पड़े, रोटी पोड़े घर कुण ।

कहीं उनसे अपनी परनी को गिरवी रखने को कहा जाता है, कहीं सही उत्तर मिलने पर दस रुपये का पारितोषिक का प्रलोभन दिया जाता है, कहीं उत्तर न देने की दशा में दस रुपये देने को कहा जाता है, कहीं अपनी माँ को हार जाने को कहा जाता है, कहीं उन्हें अपना चाकर बनाया जाता है तथा कहीं इस प्रकार कहा जाता है—

भंतर कपटी छो बियाई जी, ब्याण जी सँ छोटा छो ।

बचन का कूँठा छो, बोली भरल मोल ।

पहेलियों का रचना-विधान

हाड़ीती पहेलियों का रचना-विधान अति सूक्ष्म आधार पर दृढ़ है । विभिन्न मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तों पर यह -प्रस्तुत-विधान दृढ़ है । कहीं उद्भास और उद्मेय

में समानता रहती है, जो समस्त पहेली में व्याप्त उपमान-पक्ष के व्यपारों में पाई जाती है और जिन्हें हम अज्ञात प्रस्तुत के व्यापारों पर भी चरितार्थ कर सकते हैं। निम्नलिखित पहेली में उपमान नारी के श्रुतुमती होने से पुन-जन्म तक के व्यापारों का वर्णन मिलता है, जिन्हें गेहूं-बने की खेती के सम्बन्ध में भी देखा जा सकता है—

बासाड़ां दूध होया, सावण नमठ्या होय ।
कातो में गहला गया, बैसाख जाया नंदलाल ।

जब इस समानता का व्यापार सादृश्य होता है तब पहेली सुन्दर विभात्मकता पक्ष में मिलती है। 'सेहू' उत्तरवासी इस पहेली में सादृश्य रितनी सगई से निर्बाह हुआ है—

पेळो भरयो जी बाली झांखणो, सीरो बड़ो सथाव ।
ठुठला ठुठला छांट दो, छांटो दोनी हाव ।

अनेक पहेलियों में कृ-समानता पहली पंक्ति में ही वर्णित होती है फिर उनके शेष पद्यों का उत्प्रेषण होता है जो अप्रत्यक्ष में प्रति प्रमुख होते हैं—

धोळी जी धोळी बैनड़ी; धोळा बापा कून ।
कैरपां सूं दुम भीपने, लागे पछो सवर ।

मान की टुट्टी

छूना पाई भरयो नंदोड़ो, गहाने जाण्यो बायो ।
नीने होर उठावा लागी, छोरा छोरां की बायो ।

—बनवा

अनेक पहेलियों का निर्माण विरोध के सिद्धांत के व्यापार पर भी हुआ है जिससे पक्ष-वर्णन, विभाषना, विरोधाभास अंतर्धार पहेलियों में पाये जाते हैं। एक पहेली में बिना पानी के गहल बनाने वाले बारीबर का उत्प्रेषण है—

अतर केहूँ, पावर केहूँ, केहूँ भीसन सीवा ।
बना पछो वा गहल बटा दे, ये बारीबर बैना ?

—दीपक

‘विभाषना’ पर व्यापारित एक पहेली देखिये—

बना पदां की राबड़ो, एडाव गहवा जाय ।
गहल गहल भरयो बायो, बैल्लो गुभां बीव ।

—देवदास का कोटा

एक ग्रन्थ पहेली में 'विनोक्ति' ग्रन्थकार है—

सोळा सोळा हाथ साड़ी म्हादे सराणी घरी ।

सारी सारी रात म्हुं तो रपाई मरी । -पण्डी ।

अनेक पहेलियां कबीर की उलटबातियां ती लगती है जिनकी रचना में आश्चर्य-तरंग का हाथ रहा है—

कैसी म्हाका भाई होया, पाछे म्हाका भाई ।

खोच-मूँच बाप लड़िया, पाछे माररी भाई ।

—दूध, दही, मक्खन तथा छाछ :

यही आश्चर्यतरंग तथा उलटबातीपन इस पहेली में भी है—

तल हूवे, लोही तरै, जल में छापो पाप ।

एक ग्रन्थमी म्हुने सुग्गो, बेटी आयो बाप ।

—मक्खन व छाछ ।

आश्चर्य-तरंग तो अधिकांश पहेलियों में भरा पड़ा है । इसी से श्रोता के मन में फूल-विषमक उत्सुकता बढ़ती है और उसे 'ओमेटी' के प्रश्न की हल करने की सुझता से बचा लेती है ।

अनेक पहेलियों के पूर्वार्द्ध या उत्तरार्द्ध में से एक वंश बेबल पादपूति के लिये रखा जाता है—

भाबो कंवर जी, जाबो कंवरजी, बल्ला दनां में भाया ।

बालक धांकी खोसता, माताई ई जंग मचाया ।

दुरिषक

इसमें पूर्वार्द्ध निरर्थक पादपूति का कार्य कर रहा है । उत्तरार्द्ध भी पादपूति भी इस प्रकार मिलती है—

सर पे तांबो ताणियो, बीच में खची लकीर ।

ओ पाने ग्यान न ऊपजे, ब्याणों का चाकर होय जी राज ।

और

—कंठुलिका ।

ठोपली में ठोपली जी, ठोपली में कीणू ।

ई पयाळी को फल न लो तो, पांको बाप भीणू ।

—शकीम का फल

हाइली पहेलियों में शब्दों का खिलवाड़ कई प्रकार से होता है। कभी एक ही शब्द छंद की गति के साथ बैठकर आंतरिक लुका का आनंद प्रदान करता है—

एक जखी घस्सी बणी, बणी हूड का रंग।
तीन देवर कर चुकी, गई बैठ के संग।

—रेणु के फूल।

किसी छंदों में विशेषणों या विशेष्यों में तनिक परिवर्तन कर दिया जाता है और वेप शब्दावली पूर्ववत् ही रहती है—

आर मांगल की साखड़ी, माठ मांगल को खूंटो।
ई फयाली को फल न खो तो, नाक कटार उठो।

—कुएं का चक

घस्सी गज को खूंटो, नखे बज की डोर।
ग्याई जी बाल्या बाकरी, ग्याण जी न लेया बोर।

—एलंग।

अंतिम दोनों पहेलियों में उत्तरार्द्ध निर्णयक है।

अनेक पहेलियां एक विशेष शैली पर बनी हैं। ऐसी पहेलियों में भीता की वही श्रृंखला कोई वस्तु मंगाई जाती है और उत्तरार्द्ध में उस वस्तु की विशेषताएं बताई जाती हैं—

बाजार में जाणा, कपड़ा लाणा।
मोटा नही लाणा, पठला नही लाणा।
कपड़ा लेकर जल्दी आणा।

—कागज।

ऐसी पहेलियों में संगीत का समान रहता है और गद्य का सा वातावरण प्रस्तुत करती है। दूसरी शैली की पहेलियों में स्मृति और ज्ञान का परिचय प्राप्त करने के लिये एक वस्तु का दो स्थानों पर होना बताया दिया जाता है। तीसरा स्थान कौन सा है इसके लिये प्रश्न किया जाता है—

एक तो हीरो कलजुग को, दूसरो हीरो भांखों की।
तीसरा को घरय बता दीज्यो।

—चूड़े का होय।

बाल-पहेलियां—

बालकों की पहेलियों में स्त्रियों की पहेलियों की समक देखी जा सकती है। उनकी पहेलियां भी छंद पर चलती हैं—

भाड़ी पातूँ, ऊँची पातूँ, पातूँ कायर बन ।
 ई पाताली की पऊ न भी हो, रया गरु की बन ।

—हँसी ।

पातूँ-सुरत बनकी गहेनिवाँ का भी मेहरा है—

छोटी लो मनीसप, बड़ी मारी पूँत ।
 ऊँची मनीसप, पऊ मारो पूँत ।

—मूर्ख-भीरा ।

पर उगड़ी गलमची गहेनिवाँ तुहबंरिवाँ ली ही मरिह हीली है—

मूरी में भरकयो पायो ।
 पऊकयो लीग करयो भरकायो ।

—गंस ।

छोटी ली टपटी टप टप करे ।
 गाल रया की गरुन करे ।

—दवात ।

इन तुह-बंरिवाँ का ईद मति लपु भाकरी बनता जाता है—

छोटी लो मनीस ।
 सारा घर में पयरी ।

—दिननी

गल के भाव्यों में भी बाल-गहेनिवाँ विनती है—

उगाड़ संझ में नमर बाँव लकी ।

—पूछी

हरपा सांगला में लून का टपकी ।

—भीरवट्टी

संधेरा घर में भाभी ऊँची ।

—कोठी

जंगल में भीतरा बलौर ऊँची छे ।

—सकूर

दो माई मलूँ मलूँ ली, पण मल्यो न आवे

—हँसा

एक सुगाई के बारा बोवा ।

—पूछी

निरीसल-समता का समाव इन गहेनिवाँ में भी नहीं होता है । घर-घर छपे
 कवेसुधों की देखकर यह पहेनी बनी है —

एक माई ऊँची सूत्यों ।

एक माई मुँहो सूत्यों ।

एक पहेली में 'सिधाड़े' का वर्णन भी इसी क्षमता का स्रोतक है —

रंग रंगियो, तीन सीगियो ।

धोळी गाय, दूध मीठो ।

—सिधाड़ा

सारांश यह है कि हाथीतों पहेलियों से यहाँ के लोक-जीवन के विविध पहलुओं का मध्यमन समय है । इनमें उनके बौद्धिक विकास और अभिव्यक्ति की विभिन्न सीलियों के दर्शन होते हैं । मनोरंजन का साधन बनकर ही ये पहेलियाँ बौद्धिक धर्म का परिहार करती रही हैं । मतः स्रोत से लोक-जिह्वा पर बैठी है ।

सिंहावलोकन

हाड़ीती बोली और साहित्य का यह अध्ययन देश की बोलियों, भाषाओं और लोक-साहित्य का भावी अध्ययन-धुलसा की एक कड़ी है। जब देशव्यापी बोलियों और साहित्यों के अध्ययन होंगे तब कई लुपिज्ञान, इतिहास, समाज शास्त्र संबंधी प्रश्नों के समाधान उनमें खोजे जा सकेंगे और उनके द्वारा देश की राजनीतिक प्रसंगता की प्राथमिक वर्षा को ठोस आधार मिल सकेगा।

हाड़ीती बोली पर विचार करते समय 'ले' जिया और अन्य कुछ व्याकरण सम्बन्धी विशेषताओं के आधार पर हाड़ीती को गुजराती के निकट बताया गया है और रोप सुप्-तिङ् की प्रक्रिया को ध्यान में रखकर लड़ी बोली और ब्रज-भाषा से उसका सम्बन्ध स्थापित करने के प्रयास भी हुए हैं। डा० प्रियर्सन ने अपने 'भारतीय भाषा-सर्वेक्षण' में ऐतिहासिक लोगों के द्वारा यह प्रतिपादित किया है कि मध्यदेश, राजस्थान और गुजरात में परस्पर काफी आवागमन रहा। इस प्रकार मध्यदेशीय भाषा का प्रभाव राजस्थान की भाषा पर पड़ा और इसी प्रकार गुजराती का भी। पर हाड़ीती-देश का सम्बन्ध मध्यदेश से अधिक रहा है। यहाँ पर निवास करने वाली अधिकतर जातियाँ मध्यदेश से ही होती हुई आई हैं।

लोक-जीवन को निकट से देखने पर जात होता है कि बहु प्राचीन धार्मिक मान्यताओं और रुढ़ियों की गहरी छोटता। एक परिवार एक ग्राम से चलकर और एक सताब्दी पूर्व से दूसरे ग्राम में बसकर भी अपने पूर्वजों के कुल-देवता या देवी की श्रद्धा के फल बढ़ाता जाता है। वर्षों के मुँडन-संस्कार के लिये सोच एक प्रांत के दो छोटे को मिलाते देखे गये हैं। यही बात तीर्थ-देवताओं के सम्बन्ध में भी है। सताब्दियों से मध्यदेश से आकर रहे हाड़ीती निवासियों के तीर्थ यात्र भी उसी भूमि पर है, जहाँ से वे चले गये। हाड़ीती का 'गंगोत्र' इस बात का स्वरूपक है। इन सताब्दियों में इनके पूर्वजों ने जितनी ही नदियों का पानी पी निवा, जितनी ही भूमियों की रमणीयता पर मुग्ध हो लिये, जितने ही मंदिर बनाये, जो शिगड़ गये, पर जो तीर्थ-मायना गंगा, जब और बरिनासमण के साथ जुड़ गई थी, वह मात्र भी ज्यों की त्यों रहित है। मात्र भी 'बौद्ध-गंगा' के धाड़ होने हैं। जगन्नाथ की 'लूर्यों' (हिरों) का धानन्द लुटने मात्र भी वे धार्मिक मानना में बह।

पहुँचते हैं। हाइडोती लोक-साहित्य इन सब साम्यताओं को अपने में संजोए हुए है। जिस प्रकार रक्त की समानता समान रंगानुवर्तता की छोटक होती है उसी प्रकार साम्यताओं की यह समानता एक ही समुदायिकता की सूचना देती है और इस प्रकार सम्यदेय की संस्कृति तथा भाषा से हाइडोती की भाषा और संस्कृति का सम्बन्ध स्थापित करती है।

हाइडोती साहित्य यहाँ की संस्कृति का प्रहरी है। यह यहाँ की धार्मिक साम्यताओं, सामाजिक स्वीकृतियों, पारिवारिक आदर्शों, नैतिक मूल्यों आदि का प्रक्षय-भंडार है। उसमें अद्भुत जीवनी वर्णित है। उसमें इनके राजनीतिक उत्थान-पतन, सामाजिक हलचलें और आर्थिक जातियों के बीच की यह अदृश द्विमानव का लड़ा होकर उनका ठिठकार करता सा और मुरझा कर हृत्तर बरलों में घासे बढ़ता रहा है। बड़े-बड़े साहित्य-मण्डार साक्ष्यों की ज़ेबानि में आसीमून हो गये, पर यह अमृग्य रहा।

इसलिये यह अद्विधरत नहीं है। समय के साथ चलकर उसने विभिन्न परि-स्थितियों में अपने आलों को पुष्ट किया है। अद्विधरत होना तो मानव अपने ही द्वि की दृष्टि में अपने कमी का छोड़ चुका होना। पुरातनता का मोह मशीनता में उसकी आर्से बर नहीं बसा सजा है। जिसकी आरम्भकता होती है उसकी वर्णित यह वर्तमान में संचित कर अग्रसर होता रहता है। इसीलिये यह प्रगतिवादी अर्थ ही न हो, प्रगति-शील व्यवस्था है।

उसने आलों में जीवनी वर्णित है, यहीर में जीवना बन है ? साहित्य-साक्षी हमने उत्तर में रस का विवेचन करेंगे और कथानक की आनवीन करेंगे। पर हाइडोती साहित्य में रस निर्दोष कर में नहीं मिलता, यह अन्वय रिखाया जा चुका है। भाषा में कनावट और कनावट नहीं मिलती, लक्ष्योपासन प्रत्यय है, प्रत्येक मुल में इन जाने की शक्त है। अन्वय की द्विधरत और अन्वय-विधि की साक्ष्य जीव-ज्ञान नहीं है, पर अविधरत की सारता है। यहाँ लोच-जीवन के आलों की भाषा है उसमें अविधरत का यह आनव्य है जो अपने दुख के आलों में अन्वय का। उसने आना के आरम्भिक रूप की अविधरत है। आलों का अन्वय-अन्व अन्वय-ज्ञान नहीं है। आनव्य यह है कि हाइडोती साहित्य में अन्व की अविधरत है और अन्व-विधि की सारता है।

ऐसे हाइडोती साहित्य का अन्व-विधि अन्व-विधि के अन्व में अन्व-विधि है। यदि उसका अन्व-विधि अन्व-विधि हो एक अन्व-विधि अन्व-विधि के अन्व-विधि

यह विश्वास होना भी नहीं कि हमारा अतीत यह था। अपनी प्रवृत्ति पर उसे गौरव और विश्वास न होगा, अपनी दुर्बलता पर उसे सम्मान और शानति न होगी। हिन्दी साहित्य समूचे भारत के जन-मानस का प्रतिबिम्ब तो कहा जाता है, पर वहाँ तक पहुँचने के लिये उसे सोरु साहित्य की प्रवृत्तियों को परखने तथा पहचानने की आवश्यकता है। जनपदीय कोलियों तथा उनके माध्यम से व्यक्त हुए जनमन की जाने तथा माने बिना हमारी राष्ट्र भाषा का साहित्य कर्मर बेन की तरह ऊँट ऊँट ही मरे ही पसरता रहे परन्तु उसकी मूल 'धरती' से संजीवनी नहीं बहल कर सकती। अतः इस प्रकार के अध्ययनों का एक राष्ट्रीय महत्व है।

परन्तु विषय पर यह सर्वप्रथम कार्य होने के लिये मुख्य-निर्धारण में बुद्धि भी हो सकती है और मार्ग-प्रश्न भी। परन्तु इस प्रयत्न से प्रेरणा लेकर यदि हम दिशा में कार्य हुआ, तो निश्चय हमारी बुद्धि और प्रयत्न की भी वीरगान्धी समझेंगे।

सहायक ग्रन्थों की सूची

१. कन्नडजी लोकगीत
२. कबीर ग्रंथावली
३. कहावतों की कहानियाँ
४. कोटा राज्य का इतिहास
५. ग्राम साहित्य
६. ग्राम भङ्गुरी
७. जायसी के परवर्ती हिन्दी मूफ़ी कवि
भीर काव्य
८. डोला माकरा बूहा
९. तेज लीला
१०. दिल्ली सल्तनत
११. छलिछुसरित मणियाँ
१२. गाय सप्तप्रदाय
१३. पंचतंत्र
१४. प्राचीन भारतीय लिपि माला
१५. बिहारी रत्नाकर
१६. बेला कूने मापी राज
१७. भजलोक साहित्य का अध्ययन
१८. भारत के देशी राज्य
१९. भोजपुरी लोक भाषा
२०. मध्य देश
२१. मध्यकालीन हिन्दी कवयित्रियों
२२. मारवाड़ का जट इतिहास
२३. मालवी भीर उत्तम इतिहास
२४. मालवी लोकगीत
२५. राजपूताने का इतिहास
२६. राजस्थानी कहावतें
२७. राजस्थानी भाषा
२८. राजस्थानी भाषा भीर साहित्य
- संतधाम अनिल
श्यामसुंदर दास
महावीर प्रसाद चौधरी
डा० मधुरालाल शर्मा
राम नरेश त्रिपाठी
पाथ
- डा० सरला शुक्ला
नरोत्तम स्वामी प्रादि
राधचोपाल शिष्यरामजी राव
प्राशोर्वादीलाल श्रीवास्तव
सीताराम
डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी
अनु० सत्यकाम
गौरी शंकर ओझा
जगन्नाथदास रत्नाकर
देवेन्द्र सत्यार्थी
डा० सत्येन्द्र
सुख संतराम ब्रह्मारी
डा० सत्यव्रत सिन्हा
डा० धीरेन्द्र वर्मा
डा० सावित्री सिन्हा
ठाकुर देवराज
श्याम परमार
रघु परमार
वीरोसंकर घोषा
डा० कन्देयानाथ सहस्र
डा० सुनीति कुमार चटर्जी
डा० होयानाथ माधेश्वरी

यह विरहाम होगा भी नहीं कि हमारा घनीत यह था। अपनी प्रपति पर उसे मोर
घेर विरहाम न होया, अपनी दुर्पति पर उसे सम्रा और भानि न होदी। हिन्दी
साहित्य समूचे भारत के जन-मानस का प्रतिबिम्ब तो कहा जाता है, पर वहाँ तक
पहुँचने के लिये उसे लोक साहित्य की प्रवृत्तियों को परखने तथा पहचानने की
आवश्यकता है। जनपदीय कृतियों तथा उनके माध्यम से व्याप्त हुए जनमन
जाने तथा माने बिना हमारी राष्ट्र भाषा का साहित्य समर क्षेत्र की तरह ऊँट ऊँट
ही भले ही पसारा रहे परन्तु उसकी मूल 'भारती' से संजीवनी नहीं बहता कर
सकती। जनः इस प्रकार के अध्ययनों का एक राष्ट्रीय महत्व है।

परन्तु विषय पर यह सर्वप्रथम कार्य होने से वहाँ मूल-निर्धारण में त्रुटि भी
हो सकती है और मार्ग-भ्रम भी। परन्तु इस प्रयत्न से प्रेरणा लेकर यदि हम विना में
कार्य हुआ, तो निश्चय अपनी त्रुटि और भ्रम को भी वीररसायी समझेगा।

अंग्रेजी

१. इन्ट्रोडक्शन ॥ दी स्टोरी ऑफ इंग्लिश लिटरेचर हुडसन
 २. एनहस एण्ड एन्टिक्विटीज ऑफ राजस्थान टॉड
 ३. एथोलूशन ऑफ मनघी डा० बाबुराम सक्सेना
 ४. एनपीरेशन इन द ह्याक्रीली नीमीननः लेस, स्टडीज इन लिम्बिस्टिक एनेलिसिस डा० डब्ल्यू.एस. एसन.
 ५. कम्प्रेहेटिव सेयर ऑफ मांडर्न इंडियन सैरवेजेज बीम्स
 ६. लिम्बिस्टिक सर्वे ऑफ इन्डिया प्रिपर्सन
 ७. लैब्रर इन लिम्बिस्टिकस डॉक्टरसुइस बैवेरिया एगुलर
 ८. सैमस ऑव इंडिया वेपर १
 ९. संस्कृत इन्डिया डिक्शनरी बामर शिवराम भाप्टे
 १०. एस्टडी ऑफ दी गुजराती सैरवेज इन टी. एम. इवे
 लिक्सटीन्स सैचुरी
 ११. जिन्दी सामर कैसाग

२६. राजस्थानी भाषा और साहित्य
२७. राजस्थानी लोकगीत
२८. रामचरित मानस
२९. रूसी लोक साहित्य
३०. लोक साहित्य की भूमिका
३१. संत भास्कर
३२. संस्कार विधि
३३. संस्कृत व्याकरण प्रवेदिका
३४. सावैत
३५. सिद्ध साहित्य
३६. हमारी लोक कथाएँ
४०. हमारे त्योहार
४१. हितोपदेश
४२. हिन्दी साहित्य का इतिहास
४३. हिन्दी साहित्य की भाषा
४४. हिन्दी व्याकरण

४५. मोती नाम मेनारिया
४६. सदाशिवजी की कथाएँ
४७. गोरखजी तुलसीदास
४८. राजेश्वर श्रद्धा
४९. कृष्ण देव उपाध्याय
५०. मुरमुर मिश्र
५१. दयानंद सरस्वती
५२. बाबू राम चरणदास
५३. मैथिली शरणदास
५४. धर्मवीर भारती
५५. हंसराज शर्मा
५६. ब्रजमोहन
५७. मानंद
५८. रामचंद्र शुक्ल
५९. श्रीराम वर्मा
६०. कामता प्रसाद शुक्ल

संस्कृत-प्राकृत

१. अविज्ञान साकुंतलम्
२. अज्ञान कथा
३. अज्ञानापी
४. अज्ञानकार गुण
५. अज्ञानकार
६. अज्ञानार्थ
७. अज्ञानकार
८. श्री अज्ञानवदनी
९. श्री अज्ञानवदनी
१०. अज्ञानवदनी
११. श्री अज्ञानवदनी
१२. अज्ञानवदनी

१. अविज्ञान
२. अज्ञानार्थ
३. अज्ञानापी
४. अज्ञान
५. अज्ञान
६. अज्ञान
७. अज्ञान
८. अज्ञान
९. अज्ञान
१०. अज्ञान
११. अज्ञान
१२. अज्ञान

अंग्रेजी

- | | |
|---|-----------------------------|
| १. इन्ट्रोडक्शन टू दी स्टडी ऑफ
इंग्लिश लिटरेचर | हडसन |
| २. एनस एण्ड एन्ट्रिक्टोड ऑफ राजस्थान | टॉड |
| ३. एबोल्यूशन ऑफ ग्रवपी | डा० बाबूराम सक्सेना |
| ४. एनपीरेशन इन द हाइली नीमीनलः
लेख, स्टडीज इन लिम्विस्टिक एनेलिसिस | डा० डम्पू.एस एलन. |
| ५. कम्पेरेटिव ग्रेमर ऑफ मॉडर्न इंडियन
लैंग्वेज | बीम्स |
| ६. लिम्विस्टिक सर्वे ऑफ इन्डिया | ग्रियर्सन |
| ७. लैम्बर इन लिम्विरिटनस | प्रॉस्करलुइस बेवेरिया एगुलर |
| ८. सैन्स ऑफ इंडिया पेपर १ | |
| ९. संस्कृत इंग्लिश डिक्शनरी | बामर गिबराम घाष्टे |
| १०. एस्टडी ऑफ दी गुजराती लैंग्वेज इन
लिक्वेटरीय सेंचुरी | टी. एम. दवे |
| ११. हिन्दी ग्रामर | केलाग |

